

ΑΣΤΕΡΙΟΥ Κ. ΔΕΒΡΕΛΗ



Πηδάλιον

ΜΕΘΟΔΟΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Μουσική, η γλώσσα της ψυχής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
1984

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αριστοτέλης:** α) «Προβλήματα», Λειψία 1879.—
β) «Πολιτικά», Παρίσι 1821.—
γ) «Μεταφυσικά», Λειψία 1886.—
- Αριστοξένου:** α) «Αρμονικά» (τα σωζόμενα),
β) «Ρυθμικά στοιχεία» (δευτέρου τα σωζόμενα), Βερολίνο 1868.—
- Ευκλείδης:** α) «Εισαγωγή αρμονικῶν»,
β) «Κατατομή κανόνος», Λειψία 1895.—
- Πλουτάρχου:** «Περὶ μουσικῆς» (διάλογος), Παρίσι 1877.—
- Νικηφόρου του Γερρασηνοῦ:** «Αρμονικῆς εγχειρίδιον», Λειψία 1895.—
- Γαυδεντίου:** «Εισαγωγή εἰς τὴν ἀρμονικὴν», Λειψία 1895.—
- Κλεωνίδης:** «Εγχειρίδιον περὶ μουσικῆς», Παρίσι 1884.—
- Πυθαγορείου του Κλαυδίου:** «Αρμονικά» (βιβλία 3), Λειψία 1898.—
- Βακχίου του Γέροντος:** «Εισαγωγή τέχνης μουσικῆς», Λειψία 1895.—
- Αλυπίου:** «Εισαγωγή μουσικῆς», Λειψία 1895.—
- Αριστείδη Κοϊντλιμανοῦ:** «Περὶ μουσικῆς» (τα σωζόμενα), ὑπὸ Marcus Meibomius Ἀμστελῶδαμο 1652.—
- Χρυσάνθου, Αρχιεπισκόπου του ἐκ Μαδύτων.**
α) «Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς», Τεργέστη 1832.—
β) «Εισαγωγή εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς», Παρίσι 1821.—
- Μισαήλ Μισσηλίδου:** «Νέον θεωρητικὸν περὶ τῆς καθ' ἡμᾶς Ἐκκλησιαστικῆς καὶ ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Μουσικῆς», Ἀθήνα 1902.—
- Θεοδῶρου Φωκαΐδης:** «Κρητὶς τοῦ θεωρητικοῦ καὶ πρακτικοῦ τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς», Θεσσαλονίκη 1912.—

Κοσμά του εκ Μαδύτων, Μητροπολίτη Πελαγονίας.

«Ποιμενικός Αυλός», τεύχος α' (Σύντομος πρακτική και θεωρητική διδασκαλία της μουσικής τέχνης), Αθήνα 1897.—

Αγαθ. Κυριαΐδου: «Αι δύο Μέλισσαι» (εν εισαγωγή Συνοπτική και πρακτική μέθοδος της Εκκλησιαστικής μουσικής), Κων/πολις 1906.—

Κυρ. Φιλοξένους: α) «Θεωρητικόν στοιχείωδες της μουσικής»,

Κων/πολις 1859.—

β) «Λεξικόν της Ελληνικής Εκκλησιαστικής Μουσικής»,

Κων/πολις 1868.—

Στοιχειώδης Διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής, που εκπονήθηκε με βάση το ψαλτήριον από την μουσική επιτροπή του Οικουμενικού Πατριαρχείου κατά το έτος 1893, Κων/πολις 1898.—

Γ. Παπαδοπούλου: α) «Συμβολαί εις την ιστορίαν της Εκκλησιαστικής Μουσικής», Αθήνα 1890.—

β) «Ιστορική επισκόπηση της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής», Αθήνα 1904.—

Κων. Ψάχου: «Η παρασημαντική της Βυζαντινής μουσικής», Αθήνα 1917.—

Δ. Παναγιωτοπούλου: «Θεωρία και πράξις της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής», Αθήνα 1947.—

Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, Αθήνα.—

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Στο βιβλίο μου αυτό, γραμμένο στη δημοτική γλώσσα, την επίσημη τσα γλώσσα ολόκληρης της Ελληνικής Επακράτειας, αλλά και με το μονοτονικό σύστημα – για να αγκαλιάσει το πλατύ κοινό και να γίνει κτήμα των πολλών – προσπάθησα να αναπτύξω συστηματικά τη διδασκαλία της μουσικής, γι' αυτό και το χώρισα σε δύο μέρη.

Μέρος Πρώτο: στην προθεωρία αναφέρονται οι θεμελιώδεις έννοιες γένεσης και ανάπτυξης της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής, καταγωγή (ρίζες), προέλευση και η ενδιαμέση εξέλιξη της Βυζαντινής Μουσικής, με βάση την αρχαία, αλλά μέσα στα πλαίσια της ορθοδόξου πνευματικότητας και λατρείας, την Ιερότητα του εκκλησιαστικού χώρου και την έννοια γενικότερα της αγίας μας Εκκλησίας.

Μέρος Δεύτερο: Αναφέρεται συστηματικά στην κύρια θεωρία της Εκκλησιαστικής Βυζαντινής Μουσικής για επιστημονική και συστηματική διδασκαλία, όπουδη και μάθηση των ενδιαφερομένων.

Δεν ξέρω, ούτε και μπορώ να προεξοφλήσω την ευμενή αποδοχή για την παρική μου εργασία.

Όσον αφορά την χρήση της δημοτικής γλώσσας, προσπάθησα να αποφύγω τις ακρότητες, που μοιραία ωρθώνονταν μπρός μου σε κάθε στιγμή κι' αυτό, γιατί υπάρχουν ακόμη και ωρισμένες επιφυλάξεις για την όλη δομή της δημοτικής μας γλώσσας.

Σχετικά τώρα με την όλη εργασία μου, δεν φιλοδόκησα κάτι άλλο, παρά μόνο να προσθέσω κι εγώ με τις ταπεινές μου δυνάμεις ένα λιθαράκι στο όλο οικοδόμημα της πατρίδας μας Εκκλησιαστικής Μουσικής.

Επικαλούμαι την επιείκεια όλων των ανάγνωστών μου και ελπίζω και πιστεύω ότι, αν μη τι άλλο, θα δώσει αφορμή σε άλλους πιο ειδικούς από μένα, να ολοκληρώσουν τα τυχόν κενά, που υπάρχουν στην εργασία μου.

Χριστούγεννα 1980

Ο ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ
ΑΣΤΕΡΙΟΣ Κ. ΔΕΒΡΕΛΗΣ

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ
ΠΡΟΘΕΩΡΙΑ

Θεμελιώδεις έννοιες γένεσης και ανάπτυξης της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής.
Καταγωγή (ρίζες), προέλευση της Βυζαντινής Μουσικής

*«Η Ιστορία της Μουσικής αρχίζει
μαζί με την Ιστορία του Ανθρώπου»*



1. Μουσική

Στην αρχή η λέξη Μουσική είχε έννοια πολύ πλατειά, γιατί σήμαινε κάθε είδος πνευματικής δημιουργίας, που προστάτες της θεωρούνταν οι λεγόμενες Μούσες.

Αργότερα όμως οι Μούσες νομίζονταν ότι προστατεύουν πιά ειδικά ωρισμένες καλές τέχνες συγγενικές αναμεταξύ τους, δηλαδή την ποίηση, την κυρίως μουσική, (που λέγονταν τότε αρμονική) και την χορευτική. Τέλος δε η έννοια της μουσικής περικωρίστηκε σ' ό,τι και μεις σήμερα εννοούμε με το όνομα αυτό.

Σύμφωνα μ' αυτά Μουσική είναι η τέχνη και η επιστήμη του όσματος. Γιατί διδάσκει τους νόμους και τους κανόνες, σύμφωνα με τους οποίους συναρμολογούνται οι διάφοροι ήχοι και αποτελούν μελωδία ευχάριστη στην ακοή, ικανή να εκφράσει τις ψυχικές καταστάσεις και τα συναισθήματα του ανθρώπου, χαράς, λύπης, θαυμασμού, θάρρους, ενθουσιασμού κλπ.

Και εφ' όσον μεν ερμηνεύουμε τα συναισθήματά μας με τη φωνή, τότε καλείται **φωνητική μουσική**, όταν δε τα συναισθήματα αυτά τα ερμηνεύουμε με τα όργανα, τότε καλείται **οργανική μουσική**.

2. Μελωδία και αρμονία

Κάθε μουσική γλώσσα μεταχειρίζεται αρχικά φθόγγους, που έχουν μεταξύ τους κάποια συγγένεια¹. Η συγγένεια αυτή, που είναι στενότερη, λέγεται συμφωνία κι' αυτή είναι ο στύλος σ' ολόκληρο το μελωδικό οικοδόμημα.

Οι Αρχαίοι Έλληνες δέχονταν τρία μόνο στοιχειώδη σύμφωνα διαστήματα: την διαπασών, που την τοποθετούν σε ιδιαίτερη κατηγορία, με το όνομα της αντιφωνίας, επειδή συγχέεται με την ομοφωνία².

Την διὰ πέντε³, την διὰ τεσσάρων⁴, που είναι αναστροφή, ή συμπλήρωμα της διαπασών από την πέμπτη.

Οι τρίτες και οι έκτες μεζόνες θεωρούνταν οι γλυκύτερες από τις διαφωνίες, ποτέ όμως δεν θεωρήθηκαν σαν σύμφωνα διαστήματα από τους Έλληνες.

Υπάρχει όμως εδώ φαινόμενο φυσιολογικό και αισθητικό, που πρέπει να το τονίσουμε. Ζήτησαν μερικοί να το εξηγήσουν με τον ισχυρισμό ότι η τρίτη των Ελλήνων είναι φανερά μεγαλύτερη, παρά η φυσική μείζων τρίτη: στον τρόπο της συνηθισμένης συμφωνίας, η σχέση ανάμεσα στις παλμικές ταχύτητες των φθόγγων, που την συνιστούν είναι πραγματικά 81/64 αντί 80/64. Η εξήγηση όμως αυτή είναι αντίθετη στο ότι σε πολλές ποικιλίες της λύρας, όπως θα το δούμε παρακάτω, βρίσκουμε τέλεια γνωστή και σε χρήση τη φυσική τρίτη.

Επίσης το ποσό της διὰ τεσσάρων και διὰ πέντε, αποτελεί την διαπασών, η διαφορά τους δε δίνει τη δεύτερη μεζώνα, ή τον τόνο⁵, που είναι και το περισσότερο σε χρήση διάφωνο διάστημα. Παριστάνει κατ' κάποιο τρόπο την ιδιαίτερη μελωδική θαυμίδα και την μονάδα του μέτρου όλων των άλλων.

Εάν δε αφαιρέσουμε διαδοχικά δύο τόνους μιας τετάρτης, έχουμε το διάστημα, που ακατάλληλα λέγεται ημιτόνιο⁶.

1. Η συγγένεια των φθόγγων στους Έλληνες είναι άμεσα αντιληπτή με το αφτί και ύστερα θεοδοιώνεται από το μέτρο του μήκους των χορδών. Ποτέ δε δεν την θεμελιώνουνε πάνω στην αρχή των αρμονικών, που είχαν αναγνωρίσει την ύπαρξή της, τουλάχιστον με τη μορφή των αντηχήσεων (Αριστοτέλη Προβλ. XIX, 24, 42).

2. Η ίδια μεζή και άλλη. (Αριστοτ. Προβλ. XIX, 17).

3. Το πάλα δι' ὀξεών (Αριστοτ. Προβλ. XIX, 34, 41).

4. Τό πάλα σιλλασθῆ (Νικολάχου Γερασίου, Αρμονικής εγχειρίδιον)

5. Επὶ τεσσάρων (Πυθαγόρας) - (Πλουτάρχου περί μουσικῆς XXIII, 22, Αριστοξέν. Αρμονικά 48, 1)

6. Δίεσις στους Αρχαίους (Αριστοξ. αρμον. 21, 20-30).

Είναι δε αυτό το πιο μικρό των διαστημάτων, που μπορούν να πραγματοποιηθούν με μια αλλοίωση πέμπτων και διαπασών και που είναι μέθοδος σε μας, όπως και στους Αρχαίους, για συμφωνία των μουσικών οργάνων.

Όπως δε θα δούμε και παρακάτω, μικρά διαστήματα, κατώτερα του ημιτονίου, δεν είναι τόσο σπουδαία στη θεωρητική και πρακτική μουσική των Ελλήνων, αν και φαίνονται κάπως ξένα στην ευαισθησία μας.

3. Τετράχορδα και συστήματα

Το μελωδικό οικοδόμημα των νεώτερων, έχει σαν στέλεχος βασικό την *ογδοάδα*⁷. Στους Έλληνες το στοιχειώδες μελωδικό στέλεχος είναι μάλλον η *τετάρτη*, το πιο μικρό σύμφωνο διάστημα, που το δέχεται το αφτί μας, όπως αναφέραμε πιο πάνω. Ας θεωρήσουμε δύο φθόγγους ορίζοντας διάστημα *τετάρτης*, π.χ. *Βου* – *Κε*. Σύμφωνα με τη θεωρία των Ελλήνων, η ανθρώπινη φωνή, που κινείται από τον ένα στον άλλο, απ' αυτούς τους φθόγγους, δεν μπορεί να παρεμβάλει, δίχως προσπάθεια, παρά δύο διάμεσους φθόγγους: δηλαδή τους *γα* και *δι* δηλαδή το σύνολο τεσσάρων φθόγων, έτσι χωρισμένων με τρεις βαθμίδες, σχηματίζει ένα *τετράχορδο* το: *Βου* – *γα* – *δι* – *Κε*.

Το τετράχορδο είναι το αρχικό στοιχείο, το συστατικό κύτταρο όλων των ελληνικών κλιμάκων: δηλαδή αυτές πάντα σχηματίζονται από μια σειρά τετράχορδων, που είναι, ως επί το πολύ ταυτόσημα και οπωσδήποτε ομογενή, σε άλλες μεν περιπτώσεις συνδέονται απ' ευθείας με κοινό φθόγγο, της *συναφής*⁸, όπως έλεγαν οι παλαιοί, σε άλλες πάλι περιπτώσεις χωρίζονται με *τόνο διαζευκτικό*. Οι δυο άκροι φθόγγοι κάθε τετράχορδου, που ηχούν αμετάβλητα το διάστημα *τετάρτης*, λέγονται *φθόγγοι σταθεροί* (*εσώτες*).

Αναφορικά τώρα με τους διάμεσους φθόγγους, ο τονισμός τους διαφέρει κατά το *γένος* και την *χρόαν* και δεν μπορούν να έχουν καμιά συγγένεια με τους σταθερούς φθόγγους. Γι' αυτό και λέγονται *φθόγγοι κινούμενοι*.

Σ' όλες δε τις κλίμακες, που είναι καθαρά ελληνικής καταγωγής, το πιο μικρό διάστημα του τετράχορδου, διάστημα, που καμιά φορά δεν ξεπερνάει την έκταση ενός ημιτονίου, τοποθετείται πάντα στο *θαρύ*. Το διάμεσο διάστημα είναι γενικά πιο μικρό από το διάστημα, που τοποθετείται ως επί το πολύ στο *οξύ*.

7. Ογδοάδα ή Διαπασών (διά – πασών) ή Οκτάχορδον, είναι η συμφωνία που αποτελείται από τον Πρώτο και τον Όγδοο φθόγγο της μουσικής Κλίμακας. Έτσι έχουμε την Διοδιαπασών (δίο – διαπασών) κλίμακα, την Τριοδιαπασών (τρίς – διαπασών).

8. Αριστοξ. Αρμον. 58, 15

Η φυσική μελωδική κίνηση, όπως λένε οι Έλληνες⁹, γίνεται από το οξύ στο βαρύ και ο προτελευταίος φθόγγος, που στηρίζεται κατά κάποιο τρόπο πάνω στο βαρύτερα, είναι ανάλογος προς τον αισθητό φθόγγο των νεότερων ογδοάδων, αλλά σε αντίστροφη έννοια. Τέτοιος λοιπόν είναι ο τύπος του **Ελληνικού τετραχόρδου**.

Ένωση τετραχόρδων, το πιο λίγο, δύο τον αριθμόν, αποτελεί κλίμακα¹⁰, ή όπως έλεγαν οι Έλληνες, σύστημα.

Η κίνηση των λαϊκών μελωδιών περιορίζεται αρχικά στη διαπασών. Το δε εθνικό εγχειρίδιο όργανο, η πρωτόγονη λύρα, είχε μόνο επτά χορδές, δηλαδή επτά τόνους. Εδώ όμως υπήρχαν ανέκαθεν πολλοί τρόποι, για να γίνει η κανονική της λύρας κλίμακα, αν και γίνονταν αφαίρεση από το μεταθλητό τονισμό της λύρας των **κανουμένων φθόγγων**.

Στις Αιολικές¹¹ χώρες συνέδεαν το ένα μαζί με το άλλο δυό τετράχορδα τύπου Ελληνικού (δηλαδή μετά του ημιτονίου επί το βαρύ) συνδεμένα με ένα τόνο κοινό, που αποτελούσε για μια επτάχορδη λύρα την παρακάτω κλίμακα, όπου και σημείωσα τα ονόματα των χορδών που χρησιμοποιούνταν. Αποδίδω προσωρινά στους κανουμένους φθόγγους (που εκφράζονται με μικρά γράμματα), τον τονισμό, που είχαν στο σύμφωνο γένος, το μάλλον κοινό, δηλαδή το διατονικό.

Βου	γα	δι	κε	ζω	νή
Υπάτη	Πορυνότη	Λιχόρος	Μέση	Τριτή/Παραμήση	Νήτη

9. Αριστοτ. Προβλ. ΧΙΧ, 33.

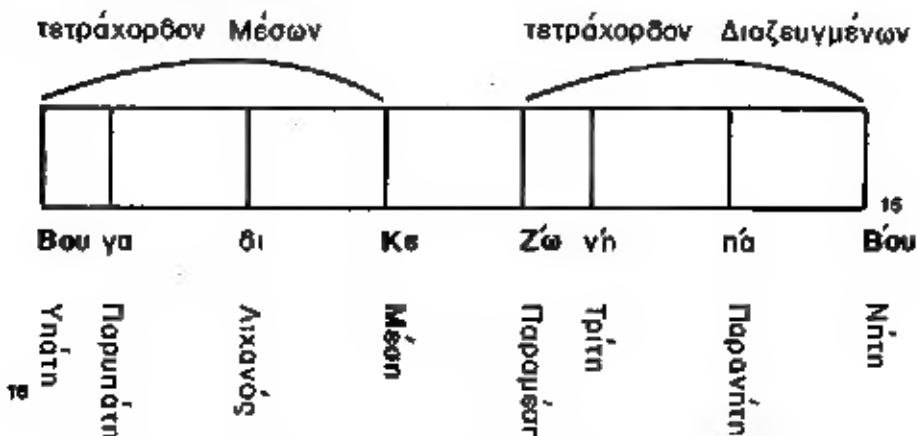
10. Κλίμακα (σκάλα) ή σύστημα, είναι η διαδοχική σειρά μουσικών φθόγγων, που χωρίζονται μεταξύ των με ωρισμένα μουσικά διαστήματα.

11. Αιολείς: Μια από τις ελληνικές φυλές που κατοικούσαν κατά την αρχαιότητα στην Ελλάδα και την Μικρά Ασία. Οι άλλες φυλές ήταν οι Αχαιοί, οι Δωριείς και οι Ίωνες. Ο πολιτισμός τους θεωρούνταν αξιόλογος. Έχουν να παρουσιάσουν λαμπρούς «μελικούς» ποιητές, όπως τη Σαπφώ (7ος - 6ος αιώνας π.Χ.) τον Αρίωνα (628 π.Χ.) τον Τέρπανδρο (6ος αιώνας π.Χ.) τον Αλκαίο (620 π.Χ.) φιλοσόφους, σαν τον Πιττακό τον Μυτιληναίο (650-570 π.Χ.) ένα από τους 7 σοφούς της Ελλάδας, εξαιρετα δημιουργήματα στην Αρχιτεκτονική, καθώς και το αιολικό κιονόκρανο, επίσης και στη γλυπτική αν κρίνουμε από τα μικρά πήλινα αγάλματα, που ξεχωρίζουν για την κομψότητά τους.

12. Στους Δελφούς λατρεύονταν τρεις από τις Μούσες η Νήτη, η Μέση και η Υπάτη, από τα ονόματα δηλαδή με τα οποία οι αρχαίοι μουσικοί χαρακτήριζαν τους αέθτερους τους μέσους και τους θερείς φθόγγους της μουσικής κλίμακας.

Ο μὲν τρόπος της κατὰ Αιολεῖς ἀρμονίας, εἶχε τὸ μειονέκτημα νὰ μὴ δίνει τὴν συμφωνίαν ὀγδοῦδας, ὁ Δωρικὸς δὲ τρόπος μεταχειρίζονταν λευκὰ τετράχορδα. ΓΙΑ ΤΟ ΛΟΓΟ ΑΥΤΟ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΤΗΚΕ ἡ ἀνάγκη νὰ προστεθῇ ὀγδοη¹⁵ χορδὴ στὴ λύρα.

Τὸ Δωρικὸν οκτάχορδο, εἶσι συμπληρωμένο με δύο Ἑλληνικὰ τετράχορδα χωρισμένα με διαζευκτικὸ τόνο καὶ ἀφοῦ τελειοποιήθηκε στο μεταξύ, ἐπικράτησε στὴ θεωρία καὶ πρόξη καὶ ἀποτελεῖ τὸ κεντρικὸ καὶ οὐσώδες μέρος ὅλων τῶν συστημάτων.



Σ' αὐτὴ τὴν θεμελιώδη κλίμακα, ὅπως βλέπουμε, κάθε ἓνα ἀπὸ τὰ δύο τετράχορδα, παίρνει ἓνα διακριτικὸ ὄνομα, ὅπως καὶ κάθε ἓνας ἀπὸ τοὺς τέσσαρεις φθόγγους, ἢ τις χορδὰς τῆς λύρας, ποὺ τὴν ἀποτελοῦν. Τὰ ὀνόματα αὐτὰ, φυσικὰ, δὲν ἐκφράζουν ὑψὴ ἀπόλυτων φθόγγων, ἐπειδὴ ὁλόκληρο τὸ σύστημα μπορεῖ νὰ μετατεθεῖ σὲ ὁποιοδήποτε ὑψος¹⁷. Ἐκφράζουν δὲ ἀπλὰ τὴν θέση καὶ τὴν ἐνέργεια, ἢ ὅπως ἔλεγαν οἱ Ἕλληνες τὴ δύναμιν¹⁸ κάθε φθόγγου στο τετράχορδο, στο ὁποῖο αὐτὸς ἀνήκει. Με τὸν ἴδιο δὲ τρόπο μεταχειριζόμαστε καὶ στὴ νεώτερη μοναδιὰ τοὺς ὅρους: θεμελιώδεις (Fundamentale), τρίτος φθόγγος (mediante), δεσπόζων (dominante) κλπ.

15. Πλουτάρχ. Περὶ μουσικῆς XXX, 3 καὶ Ἀριστοτ. Προβλημ. XIX, 32.

16. Ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὰ ὀνόματα ὑπερμέση καὶ ὑπὲρ (ὑπερτάτη), οἱ ἀρχαῖοι θεωροῦσαν τοὺς θάρεις φθόγγους ὅτι θρίσκονταν πρὸ πάνω ἀπὸ τοὺς ὀξείας. Ἀργότερα πάλι, ὅπως βλέπουμε ἀπὸ τὴν ὀνομασία 15 κλιμάκων κατὰ μετάθεση καὶ προπαντὸς ἀπὸ τὸ ὄνομα τοῦ ἑχορδοῦ «ὑπερθολεία», ἐποθέτησαν τὴν ἀντίστροφη μεταφορὰ, ἀνάλογη πρὸς τὴ δική μας.

17. Ἄς σημειωθεῖ ὅτι οἱ κινούμενοι φθόγγοι γενικὰ δὲν ἀνταποκρίνονται σὲ ὑψὴ σχετικὰ ἀμετάβλητα, ἐπειδὴ ὁ τόνισμός τοὺς διαφέρει κατὰ τὸ γένος καὶ τὴν χρόαν συμφωνίας.

18. Ἀριστοξένη ὁρμονικά 38, 10 καὶ 47,30 καὶ 69,22.

Οι τέσσερες σταθεροί φθόγγοι του Αρχικού οκτάχορδου π.χ. **Θου, Ζα, Κε, Βου** (από το οξύ στο βαρύ) που δίνουν τα διαστήματα: διαπασών, πέμπτην, τετάρτην και τόνον και στα οποία οι Πυθαγόρειοι όφειλαν να ανακαλύψουν τις αξιοσημείωτες μαθηματικές σχέσεις, αποτελούν εκείνο που ο Αριστοτέλης ονομάζει «το σώμα της Αρμονίας», δηλαδή τον σκελετό του μελωδικού οικοδομήματος.

Αργότερα με διαδοχικές προσθήκες ο αριθμός των χορδών της λύρας, ή και το ισοδύναμο, ο αριθμός των φθόγγων της θεοδειγματικής κλίμακας έγινε βαθμιαία από τους οκτώ φθόγγους στους δεκαπέντε φθόγγους¹⁹. Πρόσθεσαν αρχικά το τετράχορδο των *υπατών*²⁰ στο βαρύ από το τετράχορδο των *μέσων* και το σύνδεσαν μ' αυτό ύστερα ακόμη ένα τόνο κάτω, τον φθόγγο, που λέγεται *προσλαμβανόμενος* και που δίνει την βαρεία διαπασών από τη μέση. Από την άλλη δε μεριά στο οξύ του τετράχορδου των *διαζευγμένων* και *ενωμένων* μ' αυτό, δημιούργησαν το τετράχορδο των *αξυτάτων*, *υπερβολαίων*²¹ που ο ψηλότερος φθόγγος τους ακούεται στην αξείαν διαπασών της μέσης. Αυτή δε (η μέση) βρίσκεται έτσι τοποθετημένη στο μαθηματικό κέντρο της αυξημένης κλίμακας.

Πρέπει να προστεθεί ότι, για να διευκολύνουν τους παροδικούς μελισμούς στην οξεία τετάρτη, είχαν τη συνήθεια να θεωρούν σαν ολοκληρωτικό μέρος του τέλειου συστήματος της νέας Δωριάς λύρας το αρχαίο συνδεμένο τετράχορδο της επιτάχορδης αιολικής, που σημαίνονταν στο Διατονικό γένος με το **Ζα** με ύφεση. Έτσι υπήρχε από της μέσης διακλάδωση επί το οξύ. Από την αιτία αυτή χωρίς αμφιβολία γεννήθηκε η συνήθεια να θεωρούνται, όπως και σε μας, οι κλίμακες να πηγαίνουν σε ανιούσα τάξη και ποτέ, όπως γινόταν άλλοτε, από το οξύ στο βαρύ²². Τελικά το μέγα τέλειο σύστημα²³ αποτελέστηκε από δεκαοκτώ φθόγγους, που περιλάμβαναν δυο σγδοάδες, των οποίων τα ονόματα και (στο Διατονικό γένος) τα σχετικά ύψη²⁴ έχουν όπως παρακάτω:

19. Πλούταρχ. Περί μουσικής XIV, 30.

20. Το «τέλειο σύστημα» του Αριστοξένου, τύπος των κλιμάκων του κατά μετάθεση, δεν παραδέχεται εκτός από το αρχικό οκτάχορδο, παρά το τρίτο τετράχορδο συνεπώς το ενδεκάχορδο.

21. Οι φθόγγοι, που αποτελούσαν τα δυο νέα τετράχορδα, επειδή επαναλαμβάνουν στην ίδια τάξη τα ονόματα των φθόγγων του τετράχορδου, που προηγείται απ' αυτά, έχουμε υποχρέωση για αποφυγή αμφιβολίας, να προσθέσουμε στο όνομα του φθόγγου το όνομα του τετράχορδου, στο οποίο αυτή μετέχει. Έτσι θα πούμε: παρυπότη των υπατών, λιχανός των μέσων, παρανήτη των υπερβολαίων. Επίσης και όταν το τετράχορδο των αυζευγμένων είναι συνδεμένο στο σύστημα, διέκριναν την τρίτη των συνδεμένων από την τρίτη των διαζευγμένων κλπ.

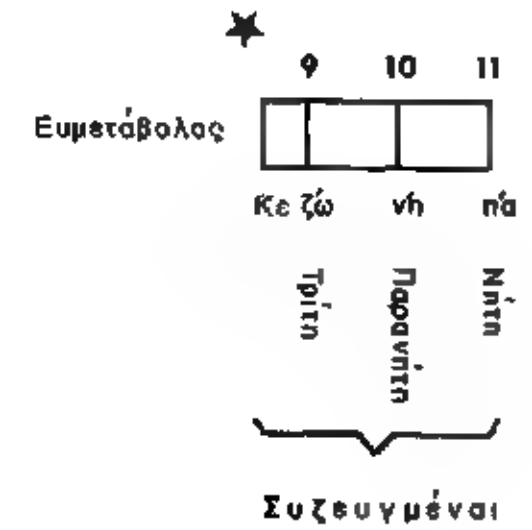
22. Κατά τον Πτολεμαίο (Αρμ. III, 10) οι αοιδοί όταν εξασκούνταν για την κατασκευή κλιμάκων, ανέβαιναν αρχικά από το βαρύ στο οξύ, για να κατέβουν πάλι.

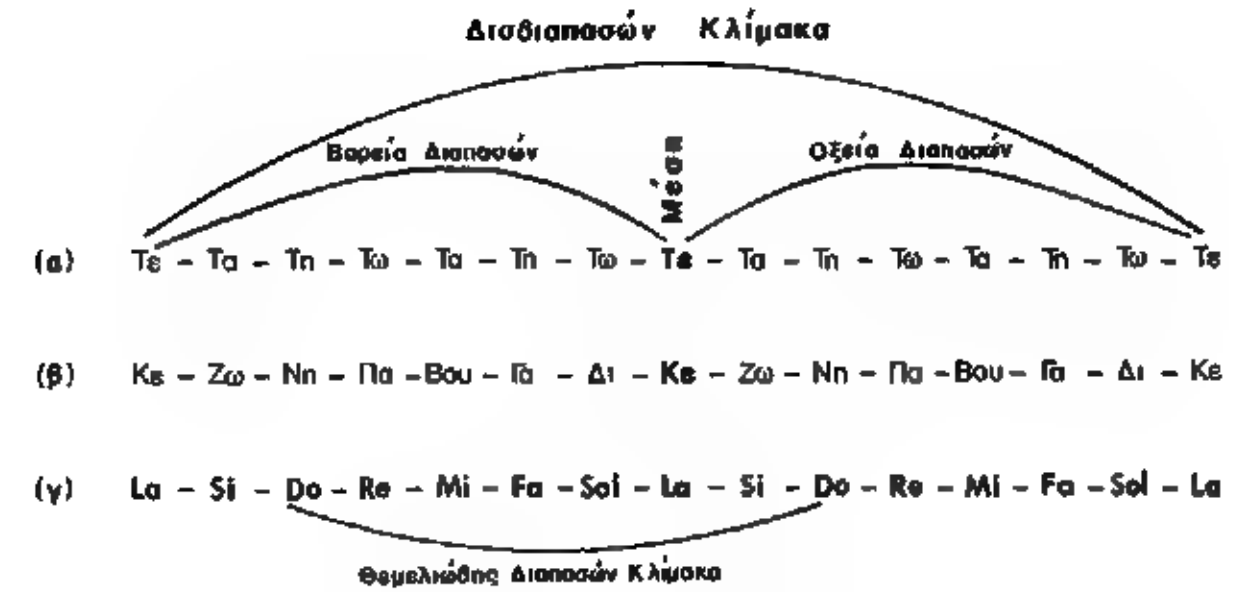
23. Σύστημα τέλειο, αμετάβολο.

24. Ας σημειωθεί ότι οι συνδεμένες λέγονται και *ενωμένες*, ο δε λιχανός των υπατών (Πα επί το βαρύ) λέγεται κάποτε *υπερυπότη* ή *διάπεμπτος* (δηλαδή Πέμπτη βαρεία της μέσης).

Σύστημα Πυθαγόρα:

Διαίρεση της χορδής σε δις διαπασών με πέντε συνημμένα τετράχορδα από τον αριθμό 1 μέχρι 18 μέσα στους οποίους περιλαμβάνεται και το συνημμένο (συζευγμένο) τετράχορδο με τον αστερίσκο του Πυθαγόρα και με τους αριθμούς 9,10,11, από εδώ δε επέστρεψε (ένα και μισό τόνο πίσω) στον αριθμό 12 και προχωρούσε μέχρι τον αριθμό 18. Είχε δε σ' όλα τα τετράχορδα το σύστημα: ημιτόνου, τόνου, τόνου.





(α) Μουσικοί φθόγγοι των αρχαίων (μέχρι τέλος του 4' αιώνα μ.Χ.)

(β) Αντίστοιχοι φθόγγοι της Βυζαντινής Μουσικής

(γ) » » » Ευρωπαϊκής Μουσικής

Σημείωση: Σε όλες τις παρακάτω κλίμακες μεταχειρίζομαι τους φθόγγους & τις μαρτυρίες της Βυζαντινής Μουσικής

4. Τα τρία μελωδικά γένη

Είδαμε ότι μόνο οι σταθεροί φθόγγοι, δηλαδή αυτοί που ορίζουν τα τετράχορδα, έχουν ύψος απόλυτα ωρισμένο και αμετάβλητο. Ο ευμετάβλητος τονισμός, που γίνεται στους διάμεσους φθόγγους ή κινητούς, παράγει τρία μελωδικά γένη: το Διατονικό, το Χρωματικό και το Εναρμόνιο²⁵.

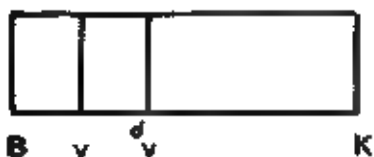
Στο Διατονικό γένος η ακολουθία των διαστημάτων του Ελληνικού τετραχόρδου από το οξύ στο βαρύ έχει έτσι.

τόνος, τόνος, ημιτόνιο.



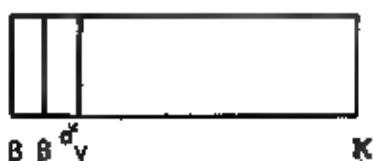
Στο Χρωματικό γένος η διαδοχή έχει ως εξής:

Τρίτη ελάσσων, ημιτόνιο, ημιτόνιο²⁶.



Στο Εναρμόνιο γένος η διαδοχή έχει ως εξής:

Τρίτη μείζων (δίτονος), τέταρτο τόνου, τέταρτο τόνου.



25. Διάτονο, Χρωματικό (χρώμα), Εναρμόνιο (αρμονία). Αριστοξένη αρμονικά 19, 22 και 44, 22. Πλουτάρχου περί μουσικής XXIII, 6 – Αριστειδη Κοϊντλιανού περί μουσικής.

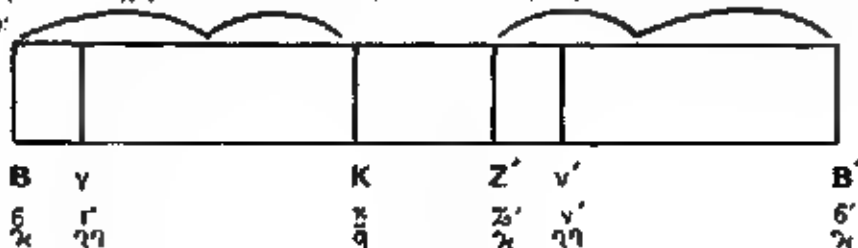
26. Μεταχειρίζομαι τη λέξη ημιτόνιο σε πλατειά έννοια, που σημαίνει κάθε διάμεσο διάστημα ανάμεσα τέταρτου τόνου και ημιτόνιου μείζονος. Η ακριβής αξία του χρωματικού ημιτονίου ποικίλλει κατά τις χρώας συμφωνίας, για τις οποίες θα γίνει λόγος αργότερα.

Τα γένη, Χρωματικό και Εναρμόνιο έχουν κοινή μερικότητα. το άνω διάστημα (τοποθετημένο επί το οξύ) είναι καθ' εαυτό μεγαλύτερο από το άθροισμα των δύο άλλων. Τα τελευταία αυτά σχηματίζουν σύνολο, που λέγεται στενό (πυκνό) και τα δύο διαστήματα που το αποτελούν, φέρουν το όνομα *δίεσις*²⁷, οποιαδήποτε κι αν είναι η ωρισμένη έκτασή.

Το Διατονικό γένος, το μόνο που υπάρχει στην τωρινή μουσική, είναι το πιο αρχαίο και το πιο φυσικό απ' όλα.

Η προέλευσή του χάνεται στο πολύ μακρινό παρελθόν. Οι χαρακτηριστές του κατά τους Έλληνες αισθητικούς, είναι η σταθερότητα, η ηρεμία και η απλότητα. Ουδέποτε έπαψε να χρησιμοποιείται. Πάντως στην πιο ψηλή εποχή της κλασικής περιόδου, κατά τον Ε' αιώνα, η επαγγελματική μουσική και μάλιστα η μουσική του θεάτρου σχεδόν το εγκατέλειψαν χάριν του Εναρμόνιου γένους. Το Διατονικό γένος θεωρούνταν τότε σαν γένος κατώτερο και μάλιστα σε λαούς, που ήταν απαίδευτοι και πιο λίγο λεπτοί. Είναι η εποχή, που ο σοφιστής Ιππίας²⁸ σε ένα συμβούλιο (διάλογο), από το οποίο σώθηκε απόδρασμα, εκφράζεται έτσι. «Ποιός δεν γνωρίζει ότι οι Αιτωλοί, οι Δέλοπες και όλοι όσοι κατοικούν στις Θερμοπύλες και που κάνουν χρήση της διατονικής μουσικής, είναι πιο θαρραλέοι παρ' όσο είναι οι τραγικοί, που είναι πάντοτε συνηθισμένοι να τραγουδούν το εναρμόνιο γένος;»

Το Εναρμόνιο γένος προέρχεται από την αυλητική αρχή. Η αρχή (γένεση) δε της αυλητικής προέρχονταν από κάποια φάση πρωτόγονη της μουσικής, από καλόμι ή φλογέρα, όπου τα δύο τετράχορδα, που αποτελούν το Δωρικό οκτάχορδο και τα δύο λειψά κατά ένα φθόγγο²⁹ είχαν όπως παρακάτω:



27. Στη Βυζαντινή μουσική το σημείο *σ'* είναι δίεση 1/2 του τόνου και *σ''* 1/4 του τόνου. Το σημείο *μ* και *ρ* είναι ύφεση 1/2 και 1/4 του τόνου αντίστοιχα.

28. Ιππίας ο σοφιστής ήκμασε κατά την ηλικία του Σωκράτους (399 π.Χ.). Οι γνώσεις μας γι' αυτόν οφείλονται στους δύο ομώνυμους διαλόγους του Πλάτωνα «Ιππίας μείζων» και «Ιππίας ελάττων» καθώς και σε άλλες γι' αυτόν πληροφορίες εγκατεστημένες στους διαλόγους «Πρωταγόρας» και «Γοργίας». Ο Πλάτωνας μας λέει ότι ασχολήθηκε με αστρονομία, γεωμετρία, γραμματική, μουσική.

29. Τρίχορδα μέλη. Πλουτ. Περί μουσ. 171. Μαθαίνουμε επίσης (§175) ότι το καλόμι λειψά κατά το μέλος, παρέλυσε την νήτη, πράγμα που πολύ καλά γίνεται αντισταθμό, αν ο αυλητής δεν διέθετε παρά 4 οπές (τρύπες).

Κλίμακες με τέτοιο τρόπο ενωμένες (συνδεμένες) ήταν ακόμη σε χρήση από την εποχή του Αριστοξένη (300 π.Χ.) στις αρχαίες σπονδικές μελωδίες, που τις παρασκευαούσαν για την μεγαλόπρεπη σοβαρότητα και που αποδιδόνταν στον συναξαριστή Όλυμπο³⁰. Αυτή λοιπόν ήταν η στοιχειώδης αρμονία, που είναι το πρωτόγονο Εναρμόνιο γένος.

Αργότερα ίσως κάτω από την επίδραση των ψαλμωδών των ανατολικών, όπου και στις μέρες μας ακόμη παρατηρούνται ολισθήσεις (γλιστρήματα) της φωνής, με μικρά διαστήματα, που δύσκολα ορίζονται, όπου λέμε το ημιτόνιο τοποθετημένο στο βαρύ κάθε τετράχορδου, υποδιαίρεθηκε σε δύο διαστήματα, φανερά ίσα, που γίνονται με την ψηλάφηση, με μερικό φράξιμο μιας οπής (τρύπας) του Αυλού. Η υποδιαίρεση αυτή έγινε στην αρχή στις μελωδίες Ασιατικής καταγωγής (τρόποι Φρύγιος και Λύδιος). Ύστερα πήν εφάρμοσαν στην Δώρια κλίμακα σε διαδοχικά χρονικά διαστήματα: υποδιαίρεσαν στην αρχή το ημιτόνιο του κάτω τετράχορδου (τετράχορδον μέσων), του άνω τετράχορδου (τετράχορδον διαλειγμένων), ενώ κρατούσε ακόμη την άποψη του πρωτόγονου τρίχορδου. Ύστερα κι' αυτά υποδιαίρεθηκαν.

Στην κλασική εποχή (Ε' αιώνας) δεν είναι αμφίβολο ότι η διαίρεση του ημιτονίου θα ήταν κανόνας στα δύο τετράχορδα κι αυτά εξ' ίσου, τόσο στη φωνητική μουσική, όσο και στην οργανική, τόσο στη μουσική της Λύρας, όσο και στη μουσική του Αυλού. Γι αυτό έχουμε παράδειγμα σχεδόν σίγουρο³¹, το απόσπασμα χορικού από τον Ορέστη του Ευριπίδη (408 π.Χ.), που διασώθηκε σε πάπυρο από τη συλλογή του Αρχιδούκα Rénier.



30. Πλάταρχ. Περί μουσικής XI, και XXIX.

31. Μερικοί κριτικοί απέδωσαν αυτό το απόσπασμα στο χρωματικό γένος (στα οποία ο τονισμός πρακτικά δεν διακρίνεται από τον τονισμό του εναρμόνιου). Αλλά γνωρίζουμε (Πλάτ. Περί μουσ. 187) ότι το χρωματικό γένος εξωρίστηκε από την τραγωδία παρό την επιμονή του Αγάθωνος.

Το Εναρμόνιο γένος ολόκληρο, αν και ιδιότροπο και παράξενο, είχε μεγάλη φήμη κατά τον Ε' αιώνα.

Συγκέντρωσε όλη την προσοχή των Σχολών των αρμονικών³². Είναι στη βάση του συστήματος του τονισμού. Εμόλυνε δε το εναρμόνιο τα άλλα δύο γένη, που δάνεισαν σ' αυτό συχνά το τελευταίο του επί το βαρύ διάστημα.

Αλλά τον Δ' αιώνα το γένος αυτό ανταποδίδει τα ίδια, διότι έπεσε σε δυσμένεια (υποτίμηση), όχι μόνο σύντομη, αλλά και φοθερή.

Στην εποχή του Αριστοξένη (300 π.Χ.) μερικοί ερασιτέχνες αγδίαζαν μόλις άκουαν μέλος εναρμόνιο. Πνεύματα σχολαστικά αμφισβητούσαν κι' αυτή ακόμη την ύπαρξή του, γιατί τα μικρά του διαστήματα, επειδή δεν ήταν δυνατόν να γίνουν δια των δεσμών των συμφωνιών, δεν ήταν κατάλληλα για ασφαλή τονισμό³³.

Ακριβώς η παρατήρηση αυτή, όπως θα δούμε, αποκλείει πολλές χρώας συμφωνίας, που χρησιμοποιούνται συχνά στα άλλα δύο γένη.

Το Εναρμόνιο γένος (που εξωρίστηκε από την πρακτική μουσική) δεν παρέλειψε να απουσιάζει ακόμη και σήμερα ανάμεσα στους αιώνες, ούτε από τη διδασκαλία και τη θεωρία, που ήταν σαν μια πλαστή παρουσία και που στους νεώτερους προκάλεσε την αυταπάτη για την πραγματική του σπουδαιότητα.

Οι αισθητικοί αποδίδουν σ' αυτό κάθε μορφής χαρακτήρες πολύ ή λίγο φανταστικούς³⁴, από τους οποίους ο μόνος αξιόλογος είναι το ότι αποτελεί από όλα τα γένη τα πιο τεχνικό, λεπτό και δύσκολο σε εκτέλεση.

Το Χρωματικό γένος με πυκνό, το χρωματικό, έχει την αρχή του όχι από την αυλητική, αλλά από την πρακτική των έγχορδων οργάνων. Ξαναφαίνεται στην κιθαρωδία³⁵ από τον ΣΤ' αιώνα μαζί με κάποιο Λύσανδρο από την Σικυώνα. Στον Ε' αιώνα την διώχνει και παρ' όλη την προσπάθεια του Αγάθωνα, δεν μπορεί να εισχωρήσει στην τραγωδία³⁶. Αλλά ο διθύραμβος³⁷ και

32. Ο Αριστοξένος εισήγαγε στη μουσική το 322 π.Χ. ίδιο σύστημα, απορρίπτοντας τους μαθηματικούς υπολογισμούς του Πυθαγόρειου μουσικού συστήματος και δέχτηκε κριτή της αρμονίας μόνο το αφτί του ακροατή. Αυτός δε είναι ακριβώς και ο λόγος που από τον ίδιο διαιρέθηκαν οι αρχαίοι μουσικοί σε 2 κατηγορίες, την κατηγορία των Πυθαγορείων που καλούνται και «Κανονικοί» και την κατηγορία των Αριστοξενείων, που ονομάστηκαν «Αρμονικοί».

33. Πλούταρχ. Περί μουσικής XXXVIII

34. Π.χ. να δυναμώνει την ψυχή, όταν το χρωματικό την μαλακώνει, την απελευθερώνει.

35. Κιθαρωδία, κρούση κιθάρας συγχρόνως και τραγούδι.

36. Τραγωδία, δραματικό έργο που προκαλεί το φόβο και τον έλεο στους θεατές, θλιβερό γεγονός, μεγάλο δυστύχημα με τραγουδιαστή απαγγελία (Τραγουδιστής).

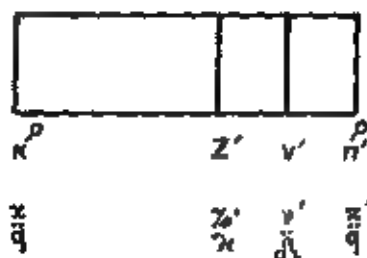
37. Διθύραμβος, είδος ποιήματος με ενθουσιαστικό περιεχόμενο που το τραγουδούσαν οι αρχαίοι για να εγκωμιάσουν το θεό Διόνυσο.

ο καθαριωδικός νόμος (μονωδία συναυλίας) το δέχονται ευνοϊκά. Τον Δ' σάββα αν και είχε αναθεματισθεί από μερικούς συντηρητικούς μουσικούς, ρίχνει σε αχρηστία το Εναρμόνιο.

Πάντως το Χρωματικό γένος σπάνια χρησιμοποιούνταν μεμονωμένα: χρυσίμεινε, όπως δείχνει και το όνομά του, να χρωματίζει και να ποικίλλει το σχεδόν μονότονο υψάδι της διατονικής μελοποίησης. Όταν το Χρωματικό χρησιμοποιείται έτσι, παράλληλα με το Διατονικό, κατέχει αρχικά το άνω τετράχορδο της ογδοάδας π.χ. στα τροπικά του Πτολεμαίου και στη δεύτερη επανάληψη του Δελφικού Ύμνου³⁸.

Το Ελληνικό Χρωματικό προχωρώντας με μικρά συνδεμένα διαστήματα, δεν προξενεί στενοχώρια και πάθος, όπως το Χρωματικό των νεώτερων, αλλά είναι μάλλον ήρεμο, περιπαθές και χοϊδευτικό (θωπευτικό), όπως μπορούμε να βεβαιωθούμε από το θαυμάσιο παράδειγμα του Α' Δελφικού Ύμνου.

38. Παρ' όλα αυτά προς το τέλος της επανάληψης αυτής (δεύτερη φράση: λόγός δέ λωτός κλή), το χρωματικό εμφανίζεται επί το θαρύ της ογδοάδας με τη μορφή,



δηλαδή μετά του πυκνού επί το οξύ, όπως στο αρχικό τετράχορδο ογδοάδας χρωματικής φρυγικής. Είναι δε πολύ τολμηρό να ξαναφέρουμε, όπως άλλη εποχή το έκαμιν, αυτό το τετράχορδο στον τύπο Δι - Κε, έφεση - Ζω - Ηη (υποχρωματικών των νεωτέρων), επειδή το Δι δεν βρίσκεται μια φορά μόνο στη φράση.

5. Χρόαι

Πρακτικά η αδέσμευτη ενασχόληση των Ελλήνων μουσικών φαντάστηκε για τους κινούμενους φθόγγους κάθε γένους πολλές ποικιλίες τονισμού, που σημειώνονται με το όνομα «Χρόαι». Κάθε δε σχολή είχε τις Χρόες, που προτείνονταν απ' αυτήν. Ο Αριστόξενος γνώριζε πως στο διατονικό γένος, κοντά στο διατονικό κανονικό (ή σύντονο) τετράχορδο υπάρχει η διαίρεση από το οξύ στο βαρύ και είναι έτσι: τόνος, τόνος, ημιτόνιο, διατονικό μαλακό³⁹, που εφευρέθηκε από τον Κολοφώνιο Πολύμηστο (αρχές του ΣΤ' αιώνα π.Χ.) και εκφράζεται με διαστήματα που μπορεί να λογαριαστούν κατά προσέγγιση:

$$5/4 \text{ τόνου} - 3/4 - 1/2$$

Όμοια παρά το τονιαίο χρωματικό

$$1 \ 1/2 \text{ τόνου} - 1/2 - 1/2$$

παραδέχεται το μαλακό χρωματικό

$$1 \ 5/6 \text{ τόνου} - 1/3 \ 1/3$$

και ένα χρωματικό μέσο ή ημιόλιο⁴⁰

$$1 \ 3/4 \text{ τόνου} - 3/8 - 3/8$$

Στην εποχή του Πτολεμαίου το μαλακό χρωματικό είναι σχεδόν το μόνο σε χρήση. Το ίδιο δε εναρμόνιο γένος δέχονταν όχι ακριβώς τις ορισθείσες χρόες, σύμφωνα προς τις σχολές, αλλά ελαφρότερες διαφορές τονισμού.

Ο Αριστόξενος μας δηλώνει ότι από την εποχή του, κάτω από την επίδραση του χρωματικού, πλάταιναν συχνά το τελευταίο του διάστημα προς το οξύ. Οι εμπειρικοί γνώριζαν τις μεικτές ογδοάδες, που είχαν π.χ. το μαλακό χρωματικό στο οξύ τετράχορδο και το τονιαίο διατονικό στο βαρύ.

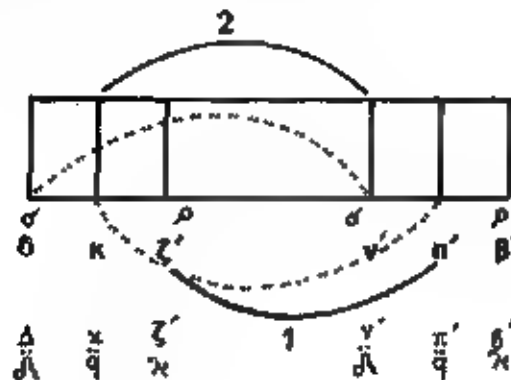
39. Τα δύο πρώτα διαστήματα φαίνεται πως είχαν ονόματα ειδικά «έκλυση, εκβολή» (Πλουταρχ. περί μουσικής ΧΧΙΧ, 2).

40. Ημιόλιος τόνος (ήμιους και όλος) είναι ο τόνος που αποτελείται από ένα και μισό τόνο. Ο ίδιος λέγεται και τριμητόνιο, δηλαδή ίσος προς τρία ημιτόνια.

Ο Αριστόξενος προχωρεί ακόμη παραπέρα: δέχεται δηλαδή μικτές χρώες σ' ένα και το αυτό τετράχορδο, π.χ. τη σύζευξη παρυπάτης χρωματικής μαλακής (Βου πλέον $1/3$) με το διατονικό λιχανό (Δι), ή ακόμη με το χρωματικό τονιαίο λιχανό (Γα δίσση): δηλαδή τον μόνο όρο, που απαιτεί να είναι το β' διάστημα του τετράχορδου, λογαριάζοντας από το οξύ τουλάχιστον ίσο προς το τρίτο. Αλλά κι αυτός ο κανόνας στην πραγματικότητα δεν διατηρούνταν πάντοτε.

Ο Αριστόξενος και η σχολή του αρνούνταν για τον ορισμό των Χρωών (χρωμάτων) με υπολογισμούς κατά προσέγγιση, πολύ χονδροειδή, εκτιμώντας τα διαστήματα σε τόνους και κλάσματα του τόνου. Πράγματι, παρά τις συντηρητικές του αρχές, ο μέγας Ταραντίνος μουσικολόγος προσανατολίζονταν σε σύστημα μουσικό «ποικύμενος χρήσιν προσδιορισμών διαστημάτων δε' αλύσεων συμφωνίας», δηλαδή σύνθετο από τόνους και ημιτόνια. Όπως όμως γνωρίζουμε, η αλυσος (συνεχής ακολουθία ομοειδών πραγμάτων) των ήχων, που παράγονται με την συμφωνία ουδέποτε κλείνει, και θα τελείωνε κάποιος, αν κρίναμε αυστηρά τα πράγματα, σε σειρά απεριόριστων φθόγγων, επειδή δύσκολα μπορεί να γίνει στον μελωμό (ωδή, μέλος, άσμα).

Συνεπώς ο Αριστόξενος χωρίς να αρκασθεί να αποτρέψει τις καταμετρήσεις των χορδών, φέρνει συγκερασμό στις απαιτήσεις του αφτιού, απαιτεί σιωπηλά συμφωνία της λύρας προς εκείνην, που εμείς καλούμε κλίμακα συγκερασμένη (που εισήχθηκε κατά τον 16ο αιώνα) δηλαδή εκείνη, στην οποία διαιρείται η ογδοάδα σε 12 ημιτόνια, φανερά ίσα. Η απόδειξη του γεγονότος αυτού έχει σαν αποτέλεσμα την διάσημη διάβαση, όπου μετά την αποκοπή από την 4η του Κε-Πα ενός μέρους προς το οξύ και άλλου μέρους προς το βαρύ, προκύπτει μια τρίτη μελίζων (εκείνο που διορίζει τους δικούς μας φθόγγους Ζι ύφεση και Νη δίσση). Ο Αριστόξενος θεβαιώνει ότι η 4η οξεία του πρώτου από τους φθόγγους αυτούς, στο Βου ύφεση, συμφωνεί με την 6η μετά της 4ης επί το βαρύ, Δι δίσση.



Με άλλους όρους, ταυτίζει, όπως και μεις κάνουμε το ίδιο στο κλειδο-κύμβαλο, τους φθόγγους Δι δίεση και Κε ύφεση. Το σύστημα αυτό που διαστρέφει ελαφρά τις συμφωνίες 4ης και 5ης έχει το μέγιστο πλεονέκτημα να ελαττώνει τον αριθμό των χορδών κάποιου οργάνου και να κάνει τους μελισμούς, που λέγονται σήμερα εναρμόνιοι.

Σε αντίθεση προς τους κύρια λεγόμενους αρμονικούς, κάθε σχολή των σοφών, που προέρχονταν από τη διδασκαλία του Πυθαγόρα, προσηλώνονταν να υπολογίζει ακριβώς την πραγματική μαθηματική αξία των διαστημάτων⁴¹. Είναι δε αλήθεια ότι οι κανονικοί μέσων δεν είχαν να μετρήσουν απ' ευθείας, όπως κάνουμε μεις σήμερα, τις παλμικές ταχύτητες, αλλά μετρούσαν με τη βοήθεια του μονόχορδου ή κανόνα τα μήκη των χορδών, που ανταποκρίνονταν στους δοσμένους φθόγγους και είχαν μαντέψει ότι οι παλμικές ταχύτητες είναι αντίστροφα ανάλογες στα μήκη των χορδών, δηλαδή πιο πολύ γρήγορες, όσο ο φθόγγος είναι οξύτερος.

Πράγμα περίεργο, στα κλάσματα, με τα οποία εξέφραζαν αριθμητικά τα διαστήματα τα μουσικά, το πιο ισχυρό αριθμητικό ψηφίο ανταποκρίνεται στον πιο ψηλό φθόγγο, οπότε αυτό έπρεπε να είναι το αντίστροφο, αν η σχέση απέβλεπε στα μήκη των χορδών.

Έτσι ώρισαν για τους τέσσερεις φανερούς φθόγγους του Ελληνικού οκταχόρδου π.χ Βου, Κε, Ζω, Θου (από το βαρύ προς το οξύ) τους αριθμούς 6 - 8 - 9 - 12. Αυτή είναι η αρμονική αναλογία⁴², που η ανακάλυψή της τους γέμισε ενθουσιασμό και δεν άργησαν να την μεταφέρουν από τη γη στον ουρανό.

Εγκατέστησαν για τα κύρια διαστήματα τις εξής μαθηματικές σχέσεις:

- Ογδοάδα 2/1
- Πέμπτη 3/2
- Τετάρτη 4/3
- Τρίτη μείζων 5/4
- Τρίτη ελάσσων 6/5
- Τόνος 9/8.

Το ημιτόνιο, κατά την Αριστοξένειο έννοια, δεν υπάρχει φυσικά για τη Σχολή αυτή. Αφαιρώντας από την τετάρτη (4/3) δύο κανονικούς τόνους (9/8) είχαν διάστημα από 256/243 που λέγεται **λείμμα**. Το διάστημα αυτό όταν αφαιρείται από τον κανονικό τόνο, αφήνει διαφορά από 2187/2048, που την ονόμαζαν **αποτομήν**.

Η αποτομή είναι πιο μεγάλη από το **λείμμα**. Αυτό δε είναι το **μείζον ημιτόνιο**. Απ' αυτές τις αναζητήσεις οι μουσικοί διατύπωσαν σε ακριβή κλά-

41 Πλουτάρχ. περί μουσικής ΧΟΧVII.

42 Πλουτάρχ. περί μουσικής ΧΟΧII, ΧΟΧIII, ΧΧIV.

σιματα τα διαδοχικά διαστήματα του τετραχορδου, δηλαδή τις χρώες συμφωνίας, που τις δέχονταν σε κάθε γένος.

Ο παρακάτω πίνακας, που δεν είναι πραγματικά πλήρης, θα δώσει μια ιδέα της μέγιστης διαφοράς των συστημάτων⁴³, που ήταν από την έποψη αυτή, όχι μόνο που προτάθηκαν, αλλά και που εφαρμόστηκαν από τον Δ' αιώνα μέχρι του Β' αιώνα μ.Χ.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΤΩΝ ΧΡΩΩΝ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΤΕΤΡΑΧΟΡΔΟΥ

(από το οξύ προς το βαρύ)

Α' ΔΙΑΤΟΝΙΚΟΝ

1) Μέσον Διατονικόν (ή τονιαίον) του Αρχύτα⁴⁴

$$9/8 - 8/7 - 28/27$$

2) Διατονικόν σύντονον

$$10/9 - 8/8 - 16/15$$

3) Διατονικόν μαλακόν

$$8/7 \quad 10/9 \quad 21/20$$

4) Διατονικόν δίτονον Ερατοσθένη⁴⁵.

$$9/8 - 9/8 - 256/243$$

5) Διατονικόν Δίδυμου⁴⁶.

$$9/8 - 10/9 - 16/15$$

6) Διατονικόν Ισόν Πτολεμαίου

$$10/9 - 11/10 - 12/11$$

43. Παρατηρεί κανείς ότι οι περισσότεροι των κανονικών δεν δέχονται σαν νόμιμα διαστήματα της κλίμακας, παρά κλάσματα αυτού του τύπου $\frac{v+1}{v}$

επίμαχοι (Αριστοτ. Πρόβλημ. XIX, 41), οι δε Πυθαγόρειοι είχαν την ίδια απαίτηση στις συμφωνίες (εξαίρεση γίνεται μόνο σε κείνες τις κλίμακες που εκφράζονται με ακέραιο αριθμό) εκείνο που θα τους οδηγήσει να αποκλείσουν από τον αριθμό των συμφωνιών την 11η (την ογδοόδα συν την Τετάρτη).

44. Αρχύτας, ο πιο σπουδαίος Πυθαγόρειος φιλόσοφος και μαθηματικός από τον Τάραντα της Σικελίας, 428 - 365 π.Χ. μεγάλο και πολύπλευρο πνεύμα, εγκάρδιος φίλος του Πλάτωνα.

45. Ερατοσθένης, Έλληνας επιφανής σοφός και λόγιος, μαθηματικός αστρονόμος από την Αλεξάνδρεια περί το 276 - 194 π.Χ. διευθυντής της περιφημού βιβλιοθήκης, ασχολήθηκε με όλες τις επιστήμες και έγραψε πολλά.

46. Δίδυμος, γραμματικός πολυγραφέτατος από την Αλεξάνδρεια Α' αιων. π.Χ. έγραψε «περί διαφοράς της Πυθαγορείου μουσικής προς Αριστοξένειον»

Β' ΧΡΩΜΑΤΙΚΟΝ

1) Αρχύτας

32/27 - 243/224 - 28/27

2) Ερατοσθένης

8/5 - 19/18 - 20/19

3) Δίδυμος

6/5 - 25/24 - 16/15

4) Χρωματικόν σύντονον

7/6 - 12/11 - 22/21

Γ' ΕΝΑΡΜΟΝΙΟΝ

1) Αρχύτας

5/4 - 36/35⁴⁷ - 28/27

2) Ερατοσθένης

19/15 - 39/38 - 40/39

3) Δίδυμος

5/4 31/30 32/31

4) Πτολεμαῖος

5/4 - 24/23 - 46/45

Το πιο αξιοσημείωτο μέρος στον πίνακα αυτό, εκτός του ότι επαναλαμβάνεται η τρίτη αληθής μείζων (5/4) είναι ότι από τους τρεις τύπους του Αρχύτα, το διάστημα επί το βαρυ του τετράχορδου, είναι το ίδιο και στα τρία γένη. Απ' αυτό συμπεραίνουμε ότι στην πράξη της επιλογής του πρώτου μισού του Δ' αιώνα ο χαρακτηριστικός βαθμός του Εναρμόνιου γένους (Θου συν 1/4 περίπου) χρησίμευε συχνά σαν παρυπόλη επίσης στα δυο άλλα γένη.

Η ταυτότητα αυτή εξηγείται στον τονισμό των τόνων. Και κει διατηρήθηκε τότε, όταν η εναρμόνια παρυπόλη αφήνονταν στο Χρωματικό και το Διατονικό γένος. Αυτό είναι αφορμή να πιστεύουμε ότι η προσήλωση, αν όχι η εφεύρεση του συστήματος του τονισμού οφείλεται στον Αρχύτα και τους γύρω απ' αυτόν

47 Παρόταση της αρχής του Αριστοξένου.

6. Τρόποι

Η Ελληνική Τέχνη της κλασσικής εποχής μοιάζει με ποταμό όπου ανακατώνονται ρεύματα ποικίλης προέλευσης:

Τα μεν δόθηκαν από τις διάφορες φυλές, από τις οποίες αποτελούνταν το Ελληνικό Έθνος, τα άλλα πάλι δόθηκαν από τους ασιατικούς λαούς, που μπήκαν στο δρόμο της μόρφωσής τους.

Πουθενά ο συνθετικός αυτός χαρακτήρας της ελληνικής τέχνης δεν σημειώνεται πιο καλά, παρά στα μουσικά συστήματα των τρόπων.

Οι Ελληνικές μελωδίες και κύρια οι λαϊκές περριζόνταν γενικά (τουλάχιστον για το ουσιάδες μέρος τους) στα όρια της ογδοάδας. Είναι παράλληλα, όπως είδαμε, η διαδρομή της πρωτόγονης λύρας. Ας θεωρήσουμε, για να στερεώσουμε τις ιδέες, το Διατονικό γένος. Στην ελληνική μουσική κλίμακα, όπως την περιγράψαμε πιο πάνω, κάθε διατονική ογδοάδα αποτελείται αναγκαστικά από πέντε τόνους και δύο ημιτόνια. Χρειάζεται τώρα να μάθουμε την διαδοχή των τόνων και ημιτόνων: δηλαδή εκείνο που χαρακτηρίζει τον τρόπο, ή όπως έλεγαν οι Έλληνες την αρμονία⁴⁸ (δηλαδή συγκρότημα) της ογδοάδας.

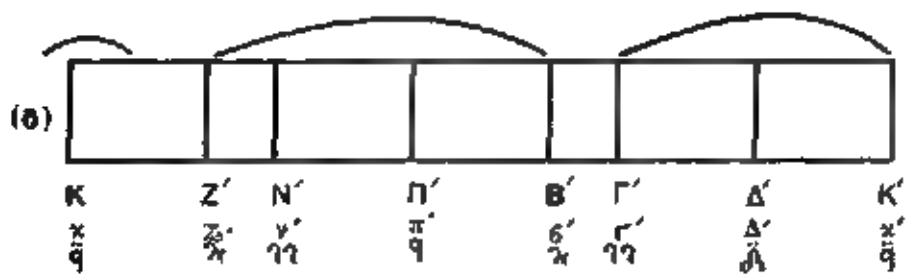
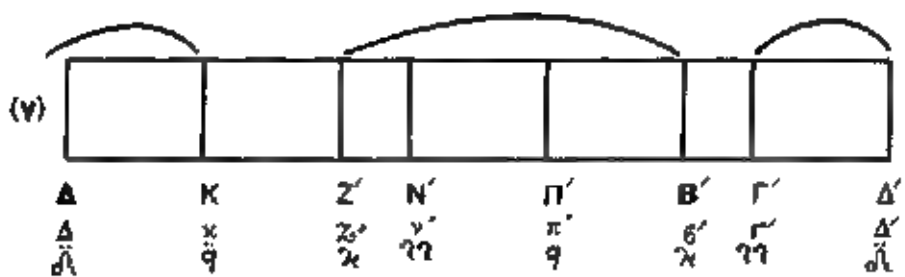
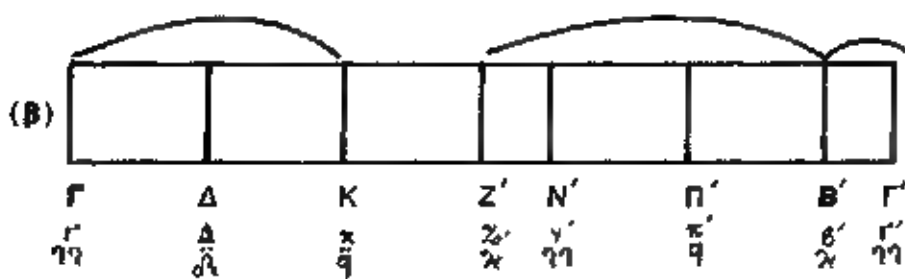
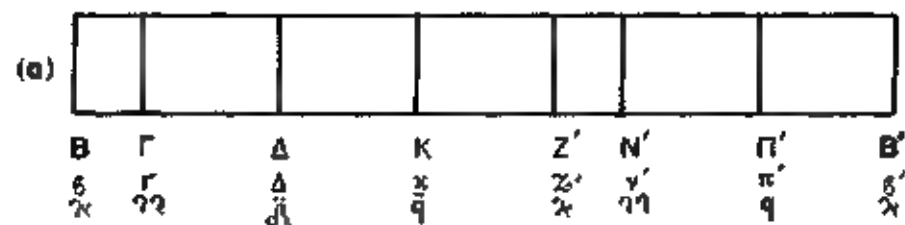
Στα τέλει σύστημα υπάρχουν μόνο επτά τρόποι διάταξης των επτά διαστημάτων. Τους πραγματοποιούμε, όπως λέγει ο Αριστόξενος, με την μέθοδο της περιστροφής, μεταθέσεως.

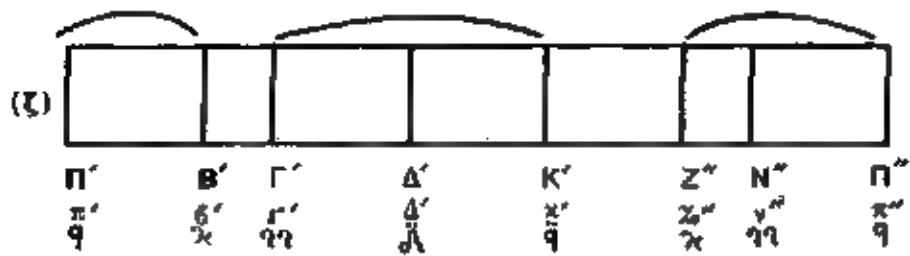
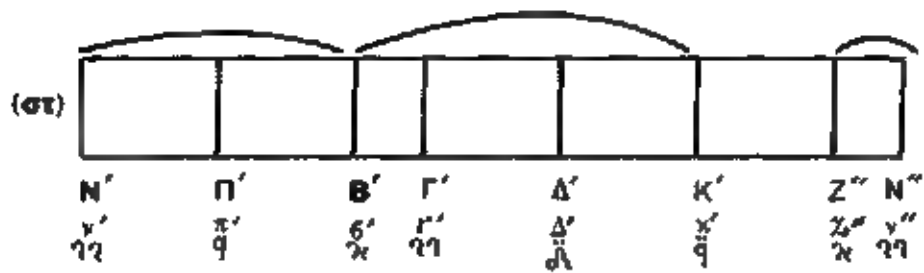
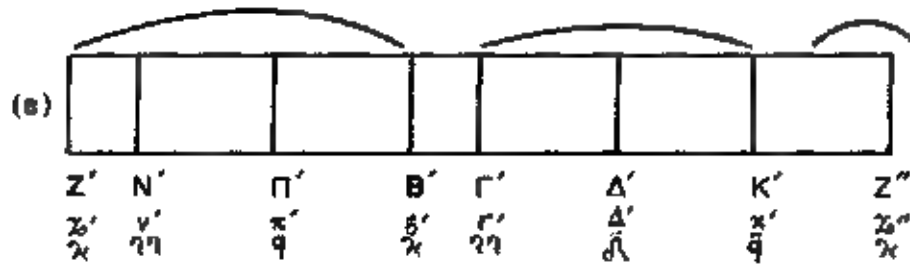
(Με την περιφορά των διαστημάτων ... Αριστοξ. Αρμονικά 8.24).

Ας πάρουμε σαν σημείο αφετηρίας το κεντρικό τετράχορδο του συστήματος, που μεταγράψαμε στη δική μας κλίμακα χωρίς μεταβολή (Βον - Βου).

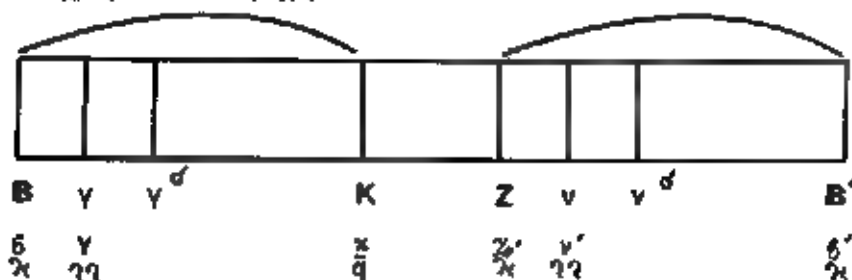
Αν πάρουμε σαν αρχή (φθόγγος αρχικός επί το θαρύ) τους φθόγγους Βον - Γα - Δι Πά, μεταφέροντας επί το οξύ τα διαστήματα που λείπουν επί το θαρύ, θα επιτύχουμε τους επτά ακόλουθους συνδυασμούς, που παριστάνουν τις μόνες δυνατές ογδοάδες στο Διατονικό γένος.

48. Βρίσκουμε επίσης τους όρους τόνος, σύστημα, είδος εκτάχορδου (ποτέ όμως, που είναι όρος θυζαντικός).

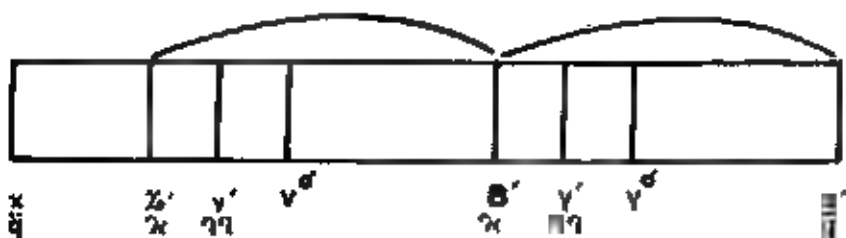
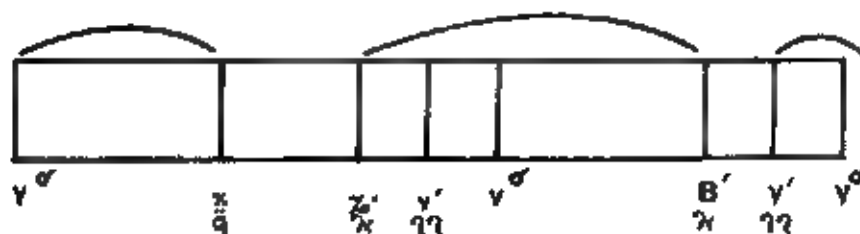
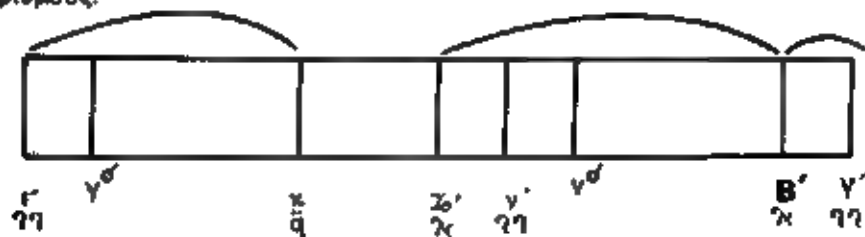




Μπορούμε να προχωρήσουμε ακριβώς επίσης στα γένη προς το πυκνό π.χ. για το Χρωματικό, θα ξεκινήσουμε πάλι από το κεντρικό οκτάχορδο, αλλά αυτή τη φορά, θέσται, μαζί με τους κινούμενους φθόγγους των σύμφωνων χρωματικών τετράχορδων



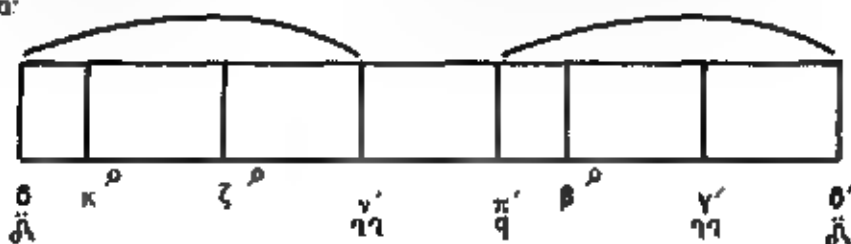
Παίρνοντας τότε διαδοχικά σαν πρώτους τους φθόγγους 2α, 3α, 4α αυτού του οκτάχορδου, θα πετύχουμε τις παρακάτω χρωματικές ογδοάδες, που ανταποκρίνονται στις διατονικές ογδοάδες, που φέρνουν τους ίδιους αριθμούς.



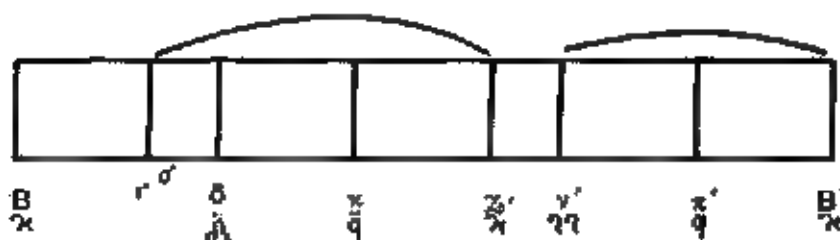
Και ούτω καθ' εξής:

Αφήνω στον αναγνώστη την φροντίδα να κάνει την ίδια πράξη για το Εναρμόνιο γένος.

Έτσι βγαίνει μόνο του το συμπέρασμα ότι ο χαρακτήρας *modal* είναι τέλεια ανεξάρτητος από το απόλυτο ύψος, στο οποίο την εκτελεί κάποιος. Ο χαρακτήρας αυτός εξαρτιέται μόνο από τη διαδοχική σειρά των διαστημάτων, που την αποτελούν. Έτσι δε η Δωρική διατονική ογδοάδα (αριθ. 1) που μεταγράψα για πιά απλά στη χωρίς αλλοιώσεις κλίμακα, ξεκινώντας εκ του Βου¹, (φθόγγος αρχικός επί το βαρύ) θα ήταν δυνατόν πολύ όμοια να γραφεί αν ξεκινήσουμε από του Δι δηλαδή από μια ελάσσονα τρίτη ψηλότερα:



Αντίστροφα όλες οι άλλες ογδοάδες θα μπορούσαν να μεταγραφούν, αν ξεκινήσουμε από τον Βου με τον όρο να προσδιορίσουμε τους φθόγγους τους (ή το κλειδί) από τις αναγκαίες αλλοιώσεις (accidents) για να ξαναφτιάξουμε την χαρακτηριστική σειρά των διαστημάτων αυτών, π.χ. η υπ' αριθ. 4 ογδοάδα θα γινόταν:



Να λοιπόν στο τέλει σύστημα οι μόνοι δυνατοί επτά τύποι.

Αλλά τα επτά αυτά σχήματα πραγματοποιήθηκαν; μπορούμε να απαντήσουμε με ένα ΝΑΙ τουλάχιστον θεωρητικά. Τα εγχειρίδια της Ελληνικής εποχής ή της Ρωμαϊκής, από τα οποία το ένα (του Κλεωνίδη), φθάνει απ' ευθείας στη διδασκαλία του Αριστοξένου, μας διαφύλαξαν πραγματικά την περιγραφή και το διάγραμμα των επτά τρόπων «που ανταποκρίνονταν» στα τρία γένη μαζί με τα κατά παράδοση ονόματά τους.

Οι επτά αυτοί τρόποι ανταποκρίνονται ακριβώς σε κείνους τους οποίους πετύχαμε πιο πάνω με την περιοδική μετάθεση των διαστημάτων του Δωρικού οκτάχορδου.

Ο πίνακας που παρατίθεται (πίνακας Α') μας οδηγεί στις λεπτομέρειες της σύστασής του.

Η οριστική αυτή σύνθεση των επτά κλασικών τρόπων ήταν το έργο των σχολίων των αρμονικών: ο Αριστόξενος αναγνώριζε, αν και δεν ήθελε την αξία του, στον προκάτοχό του Ερατοκλή⁴⁹. Αλλά οι τρόποι μόνοι τους, ή τουλάχιστον μερικοί απ' αυτούς φθάνουν σε πολύ προηγούμενη χρονολογία. Τέτοια είναι βέβαια η περίπτωση των τριών τρόπων, που μερικές φορές καλούνται θεμελιώδεις, ή αρχικοί: Δωριός (ογδοόδα από το Βου σε αναλλοίωτη κλίμακα) Φρύγιος (Πα) και Λυδός (Νη).

Τα ονόματά τους δείχνουν την εθνική τους καταγωγή. Πρέπει δε να σημειωθεί ότι από τους τρεις θεμελιώδεις τρόπους, δυό είναι Ασιατικής προέλευσης.

Σχετικά τώρα με τους άλλους τέσσερεις τρόπους, η καταγωγή τους είναι πολύ διαφορετική.

Ο Υποδωριός τρόπος κατά την μαρτυρία την πολύ σαφή του Ποντικού Ηρακλείδη⁵⁰ (Δ' αιώνας) είναι μόνο νέο όνομα από τον Αρχαίο Αιολικό τρόπο, δηλαδή εξ' ίσου από κλίμακα εθνική, που εφαρμόστηκε σ' όλη την διάρκεια της αρχαιότητας από μια από τις μεγάλες Ελληνικές φυλές.

Ο Υπολυδός τρόπος φαίνεται ότι εφευρέθηκε από το νηραίο τραγουδιστή (ασματοποιό) Πολύμηστο τον Κολοφώνιο στις αρχές του ΣΤ' αιώνα.

Ο Υποφρύγιος τρόπος, σαν συμπέρασμα που φαίνεται για αληθινό του Βασι ταυτίζεται προς τον αρχαίο Ιάσιο (πιθανώς αυτός που λέγεται «Συντονωδίστιος»), δηλαδή προς τον εθνικό τρόπο των Ιωνικών⁵¹ φυλών.

Ο δε Μεξολυδός τρόπος, τουλάχιστον με την μορφή, που μας δίνουν τα βιβλία, θεωρούνταν σαν δημούργημα του Αθηναίου Λαμπροκλέα, που έζησε στις αρχές του Ε' αιώνα.

Υπολείπεται να μάθουμε αν οι επτά κλασικοί τρόποι παρουσίαζαν από την αρχή την μορφή, δηλαδή την διαδοχή διαστημάτων, που τους αποδίδουν τα ελληνορωμαϊκά βιβλία (εγχειρίδια).

49. Αλλά ο Ερατοκλής δεν έκανε τον πίνακα των επτά οκτάχορδων, παρ' όσον σε ένα μόνο γένος (καθ' ἓν γένος), δεν ξέρουμε δε αν πρόκειται για το διατονικό ή εναρμόνιο (Αριστοξένου αρμονικά β, 22).

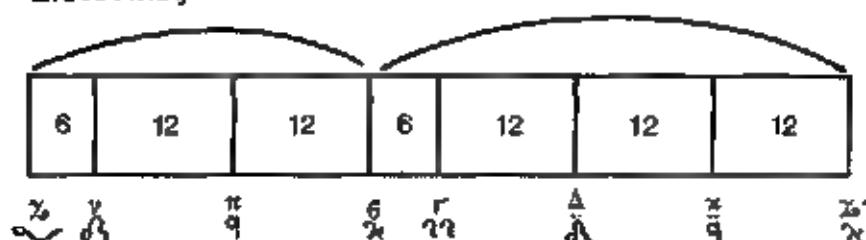
50. Έλληνας φιλόσοφος από την Ηράκλεια του Πόντου ήκμασε το 350 και πέθανε το 330 π.Χ. μαθητής του Πλάτωνα, ακροατής του Αριστοτέλη και των Πυθαγορείων, έγραψε τρία βιβλία περί μουσικής.

51. Ίωνες: Από τις 4 αρχαίες φυλές του ελληνικού Έθνους θεωρείται η πιο παλιά φυλή της Ελλάδας. Πρώτα κατοικούσαν στη Βόρεια και δυτική Πελοπόννησο, στην Αττική και στην Εύβοια. Στο τέλος της 3ης χιλιετηρίδας π.Χ. εγκαταστάθηκαν στα δυτικά παράλια της Μικράς Ασίας. Η περιοχή αυτή από τότε πια πήρε το όνομα Ιωνία. Τα πρώτα κέντρα του ιωνικού πολιτισμού ήταν η Έφεσος και η Μίλητος. Η ιωνία θεωρείται πατρίδα του Ομήρου και της επικής ποίησης. Λαμπρό σταθμό στην παγκόσμια ιστορία του πνεύματος αποτελεί και θα αποτελέσει αιώνα η περίφημη Ιωνική Σχολή, που έχει να παρουσιάσει σπουδαιότατους φιλο-

ΠΙΝΑΚΑΣ Α΄

1) Μειξολύβιος

Διατονικός



Χρωματικός



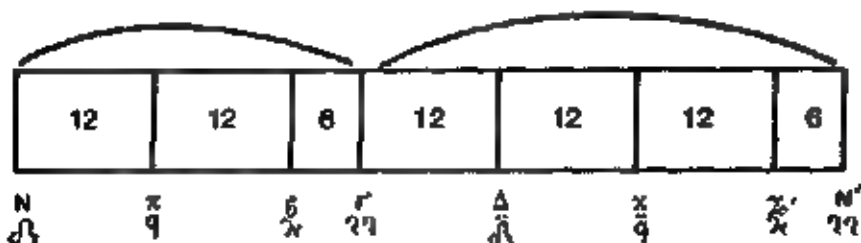
Εναρμόνιος



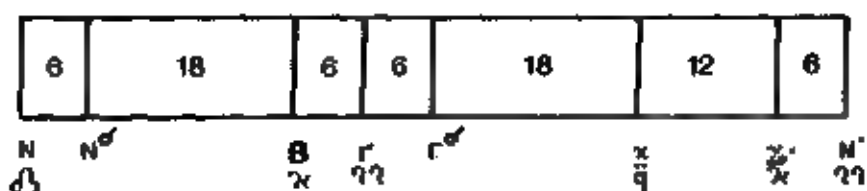
αόφους, τους: Θαλή, Αναξμανδρό, Αναξμένη, Ηράκλειτο, Αναξαγόρα, Εμπεδοκλή, Δημόκριτο, Λεύκιππο, Ηρόδοτο, τον λυρικό ποιητή Ανακρέοντα (5ος – 5ος αιώνας π.Χ.). Στην Αρχιτεκτονική οι Ίωνες δημιούργησαν δικό τους ρυθμό, τον Ιωνικό, ολότελα διαφορετικό από το «δορικό» ρυθμό στη μορφή των ιωνικών (κολώνες). Η αρχιτεκτονική των Ιόνων είναι πολύ κομική και ανάλαφρη, όπως φανερώνουν οι ιωνικοί ναοί της Απτέρου Νίκης και το Ερεχθείο στην Ακρόπολη και ο ναός της Αρτέμιδος στην Έφεσο, που είναι ένα από τα 7 θαύματα του κόσμου. Τέλος οι Ίωνες είχαν και δική τους διάλεκτο, την Ιωνική, που μιλούσαν στις περισσότερες ελληνικές πόλεις της δυτικής παραλίας της Μικράς Ασίας και σε όλα σχεδόν τα νησιά του Αιγαίου. Διαιρείται δε σε «αρχαία Ιωνική» ή «επική» όπως είναι η γλώσσα του Ομήρου και του Ησίοδου και σε «νέα Ιωνική» που είναι η γλώσσα του Ηρόδοτου. Τέλος η Αττική διάλεκτος θεωρείται σαν κλάδος των ιωνικών διαλέκτων.

2) Λύδιος

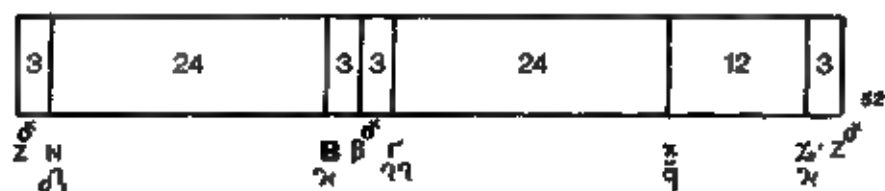
Διατονικός



Χρωματικός

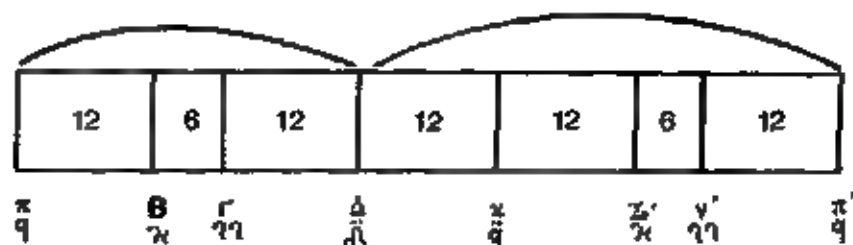


Εναρμόνιος



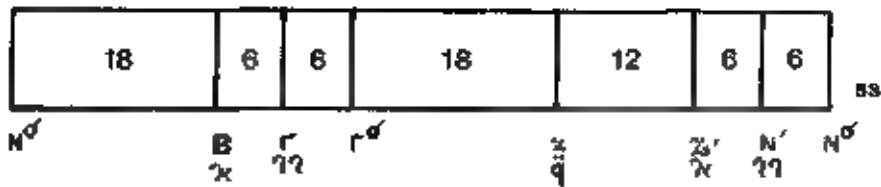
3) Φρύγιος

Διατονικός

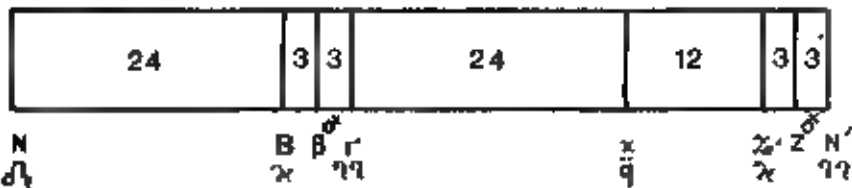


52. Στη Βυζαντινή Μουσική αντί του ζ^σ (δίσση) έχει έτοι: Ν^σ (ύψηση)
Οι κλίμακες είναι προμέρες από την Ευρωπαϊκή Μουσική.

Χρωματικός

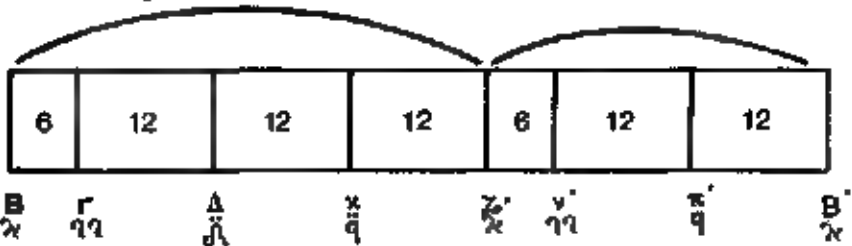


Εναρμόνιος

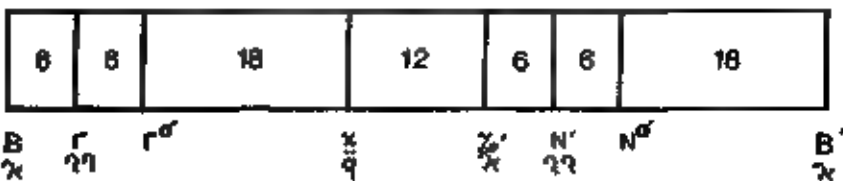


4) Δέριος

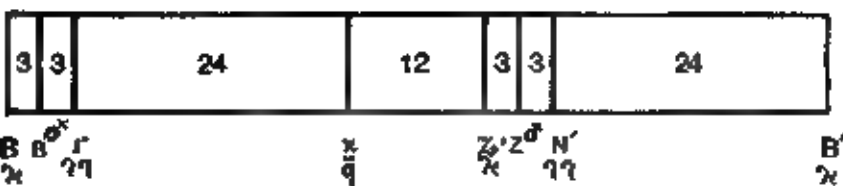
Διατονικός



Χρωματικός



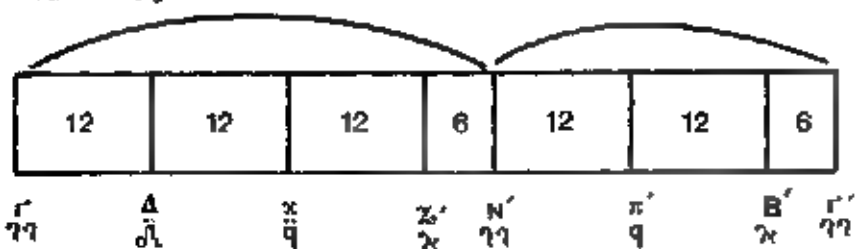
Εναρμόνιος



63. Στη Βυζαντινή Μουσική αντί του N_{η}^{σ} (δύση) έχει έτοιμ: Pa^{ρ} (ύψηση).

6) Υπολύβιος

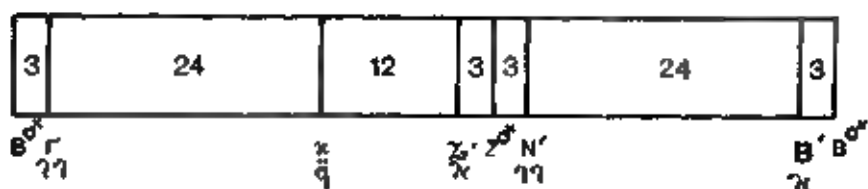
Διατονικός



Χρωματικός

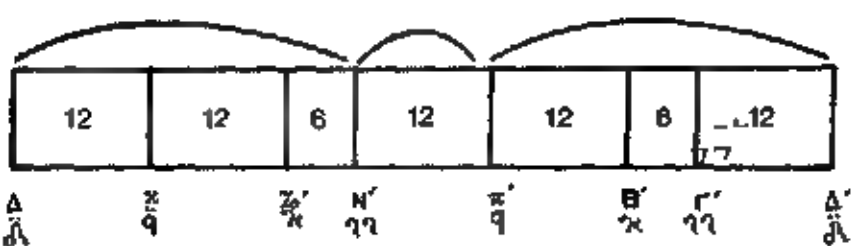


Εναρμόνιος

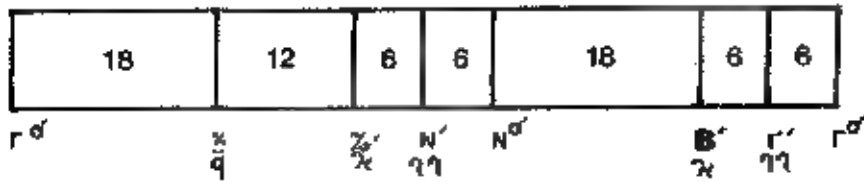


6) Υποφρύγιος

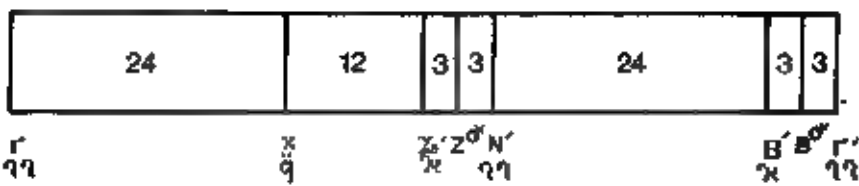
Διατονικός



Χρωματικός

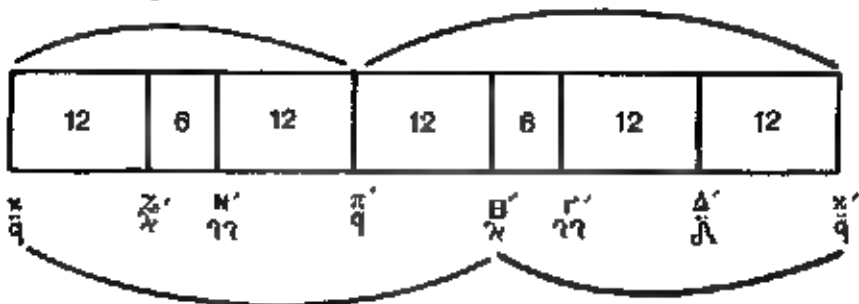


Εναρμόνιος

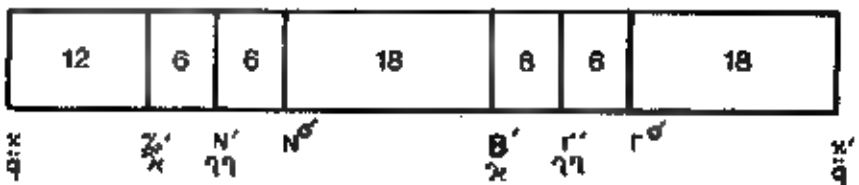


7) Υποθώριος

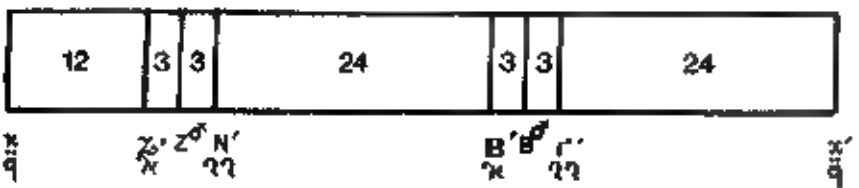
Διατονικός



Χρωματικός



Εναρμόνιος



Όπως θγαίνει από τα προηγούμενα, ουδέν πιθανό συμπέρασμα προκύπτει.

Το τέλειο σύστημα των Ελλήνων θεωρητικών προέρχεται ασφαλώς από την ανάπτυξη της Δωρικής λύρας.

Πώς να παραδεχθούμε ότι όχι μόνο όλες οι ελληνικές φυλές, δηλαδή Αιοαείς, Ίωνες, Αχαιοί⁵⁴, και άλλοι, ακόμη και θάρβαροι λαοί, Φρύγες και Λυδοί, συμφώνησαν να κομματιασθούν οι εθνικές τους ογδοάδες πάνω σ' αυτήν την κλίμακα, παίρνοντας σαν πρώτους τους διαδοχικούς φθόγγους του Δωρικού οκτάχορδου; Τέτοια συμμετρία προδίνει τέχνασμα και δογματική επiskeυή.

Άλλωστε δεν λείπουν και οι θετικοί μάρτυρες αυτού.

Η πρώτη εφεύρεση του Μειξολύδιου τρόπου φθάνει μέχρι τον Τέρπανδρο (Η' – Ζ' αιώνα π.Χ.) κατά την γνώμη μερικών και κατά την γνώμη άλλων πάλι φθάνει μέχρι την Σαπφώ⁵⁵ (Ζ' ΣΤ' αιώνας π.Χ.). Οπωσδήποτε όμως ανήκει στη Λεσβιακή Σχολή, από την οποία οι τραγικοί δανείστηκαν αυτό τον τρόπο. «Αργότερα λέει ο Πλούταρχος, Λαμπροκλής ο Αθηναίος, επειδή κατόλαβε πως αυτός δεν έχει τον διαζευγμένο τόνο εκεί, όπως όλοι νόμιζαν, αλλά επί το αξύ, σκέφτηκε τη μορφή, που είναι τώρα σε χρήση και που οδηγεί π.χ. από την παραμέσην (Ζω²) στην υπάτη των υπατών (Ζω¹), πράγμα που σαφέστατα φανερώνει ότι το αρχικό σχήμα του Μειξολύδιου ήταν διαφορετικό απ' ό,τι υπήρχε στα εγχειρίδια. Είναι δε αυτό το αρχικό (άγνωστο σε μας), που θα μπορούσε μόνο να μας εξηγήσει το όνομα του τρόπου αυτού «μείγμα εκ Δωρίου και Λυδίου», του οποίου η κλασική σύσταση δεν υπολογίζεται καθόλου.

Σημείωση: Οι αρχαίοι και τα τρία γένη άρχιζαν πάντοτε από του Μειξολύδιου τόνου, γιατί το πρώτο τονικό πάτημα των δακτύλων πάνω στα όργανα ήταν από του Μειξολυδίου τόνου, δηλαδή κάτω Ζω.

54. Αχαιοί: Είναι τα προελληνικά φύλα, που κατά την προϊστορική περίοδο 2 000 π.Χ. κατέβηκαν από τα βόρεια, έδωξαν τους Πελασγούς κι έτσι δημιούργησαν τον εξαιρετο μηχαναϊκό πολιτισμό. Η Ελληνική Ιστορία αρχίζει ουσιαστικά από τους Αχαιοί, που αποτελούν την πιο μεγάλη και ανώτερη φυλή της ελληνικής ομοφυλίας. Χαρακτηριστικό είναι ότι ο Όμηρος καλεί όλους τους Έλληνες Αχαιοί. Ο Τρωϊκός πόλεμος, η Αργοναυτική εκστρατεία, ο πόλεμος των «Επτά επί Θήβας» είναι επιχειρήσεις των Αχαιών κρατών. Ο μηχαναϊκός πολιτισμός, που δημιούργησαν οι Αχαιοί, είναι και ο πρώτος ελληνικός πολιτισμός. Οι ίδιοι επίσης διεμόρφωσαν την αόγκριτη, την μοναδική έπη ποίηση, δηλαδή τα περίφημα Έπη του Ομήρου, που είναι μια εξαιρετικά πολύτιμη κληρονομιά για ολόκληρη την ανθρωπότητα.

55. Πλούταρχου περί μουσικής 28 και XVI

Ο μουσικογράφος πάλι Αριστείδης Κοϊντιλιανός μας άφησε με θάση κάποια άγνωστη πηγή την περιγραφή και το διάγραμμα στο εναρμόνιο γένος έξη τρόπων, από τους οποίους μερικούς μεταχειρίζονταν οι πολύ παλιοί.

Συνεπώς μεταξύ των έξη τρόπων, τέσσερεις (Δώριος, Φρύγιος, Λύδιος, Μειζολύδιος) σχετικά με τους τρόπους, που αναφέρονται στα εγχειρίδια, εκτός του Δωρίου, κανένα από τα διαγράμματα του Αριστείδη Κοϊντιλιανού – όπως μπορούμε να το ελέγξουμε αυτό (Βλ. Πίνακα Β') – συμφωνεί στην περιγραφή αυτών. Βρίσκουμε εκεί επίσης μερικές ανωμαλίες μελωδικές, αυστηρά απαγορευμένες από τη διδασκαλία του Αριστόξενου.

ΠΙΝΑΚΑΣ Β'

(Εναρμόνιον γένος)

Λύδιος

3	24	12	3	3	24	3
$\beta^{\sigma\prime}$ $\gamma\gamma$		π q	ζ^{σ} χ	ζ^{σ} η^{\prime}		β^{σ} χ

Δώριος

12	3	3	24	12	3	3	24
Δ $d\lambda$	π q	κ^{σ} ζ^{σ}		π q	β^{σ} χ	β^{σ} $\gamma\gamma$	π q

Φρύγιος

12	3	3	24	12	3	3	12
Δ $d\lambda$	π q	κ^{σ} ζ^{σ}		π q	β^{σ} χ	β^{σ} $\gamma\gamma$	Δ $d\lambda$

Ιάστιος

3	3	24	18	12
$\begin{smallmatrix} \beta & \beta' \\ \chi & \chi' \end{smallmatrix}$	$\begin{smallmatrix} \gamma \\ \gamma\gamma \end{smallmatrix}$	$\begin{smallmatrix} \xi \\ \eta \end{smallmatrix}$	$\begin{smallmatrix} \nu' \\ \gamma\gamma \end{smallmatrix}$	$\begin{smallmatrix} \pi' \\ \eta \end{smallmatrix}$

Μειξολύδιος

3	3	12	12	3	3	12	12	12
$\begin{smallmatrix} \beta & \beta' \\ \chi & \chi' \end{smallmatrix}$	$\begin{smallmatrix} \gamma \\ \gamma\gamma \end{smallmatrix}$	$\begin{smallmatrix} \delta \\ \delta\lambda \end{smallmatrix}$	$\begin{smallmatrix} \xi \\ \eta \end{smallmatrix}$	$\begin{smallmatrix} \kappa & \kappa' \\ \lambda & \lambda' \end{smallmatrix}$	$\begin{smallmatrix} \nu' \\ \gamma\gamma \end{smallmatrix}$	$\begin{smallmatrix} \pi' \\ \eta \end{smallmatrix}$	$\begin{smallmatrix} \theta' \\ \chi \end{smallmatrix}$	

Συντονολύδιος

3	3	24	18
$\begin{smallmatrix} \beta & \beta' \\ \chi & \chi' \end{smallmatrix}$	$\begin{smallmatrix} \gamma \\ \gamma\gamma \end{smallmatrix}$	$\begin{smallmatrix} \xi \\ \eta \end{smallmatrix}$	$\begin{smallmatrix} \nu' \\ \gamma\gamma \end{smallmatrix}$

Το συμπέρασμα επιβάλλεται: Οι Ελληνικοί τρόποι και οι Βάρβαροι τέ-
τοιοι – τρόποι – πού πάρθηκαν από τους Έλληνες, διατυπώθηκαν ξεχωριστά
και αυθόρμητα, έπρεπε δε να επενδυθούν από την αρχή με τύπους ποικί-
λους, ακέραιους, πλήρεις στο τέλειο σύστημα της Δωρικής λύρας και έτσι
πρόκυψε με το πέρασμα του χρόνου το Πανελλήνιο «τέλειο σύστημα».

Στην εποχή της μέγιστης άνθισης της μουσικής στον ΣΤ' και Ε' αιώνα, οι
τύποι ήταν άλλωστε περισσότεροι ή επτά, ανώτερος αριθμός των συνδυ-
ασμών τους οποίους επιτρέπει το οκτάχορδο που ήταν υποταγμένο στις
αρχές της ελληνικής προόδου. Όταν πάλι η ελληνική τέχνη και ο πολιτισμός
ενώθηκαν, μερικοί τρόποι, χάρη σε μικρές τροποποιήσεις της υπόστασής
τους, προσαρμόστηκαν στο τέλειο σύστημα (clavier) της Ελληνικής λύρας,
που οπωσδήποτε κρατάει και τον ιδιαίτερο χαρακτήρα.

Μερικοί από τους τρόπους πήραν νέα ονόματα, δείχνοντας την σχέση συγγένειας με τον ένα των τριών θεμελιωδών τρόπων. Οι άλλοι τρόποι διαγράφηκαν και έτσι από την εποχή του Αριστόξενου δεν υπάρχει πιά θέμα του Λοκρίου τρόπου (που αποδίδεται στον Λοκρό Ξενόκρετο⁵⁶).

Έτσι λοιπόν χάνεται η διάκριση μεταξύ των ποικιλιών τεντωμένων και χαλαρών, πάνω στην οποία οι αισθητικοί του Ε' αιώνα επέμεναν και που την διέκριναν στον Ιάστια και Λύδια τρόπο.

Εδώ πάλι έγινε πρόοδος και ανάπτυξη όσο έπρεπε ανάλογη με την εργασία της αραώσης και του αττικισμού, που έπαθαν και η Ιωνική και η Δωρική διάλεκτος, η πρώτη, για να γίνει ποίηση αττική, η δε δεύτερη για να χρησιμοποιηθεί στα χορικά⁵⁷ της Αθηναϊκής τραγωδίας.

Η πορεία της απλοποίησης δεν έμεινε έως εκεί. Αν και οι επτά κλασικοί τρόποι εξακολουθούν μέχρι το τέλος της αρχαιότητας να έχουν τα διαγράμματά τους τακτικά και πολύ συμμετρικά στα ορθόδοξα εγχειρίδια, παλαιά όμως απ' αυτούς δεν άργησαν να καταλήξουν πρακτικά σε αχρηστία.

Σύμφωνα με τις πληροφορίες που έχουμε από μερικές μουσικές συνθέσεις του Δ' αιώνα δεν υπάρχει πιά θέμα Λυδίου ή Υπολυδίου τρόπου.

Μένει δε το σύμπλεγμα το Δώριο (Δώριος καθαρός, Υποδώριος, νέος Μειξολύδιος) και το σύμπλεγμα το Φρύγιο (καθαρός Φρύγιος, Υποφρύγιος). Πλουτάρχ. περί μουσικής ΧΧΧIII

Αλλά από τον καιρό του Αριστοτέλη, μερικοί θεωρητικοί ωθούντες την ελάττωση στα άκρα, δεν δέχονται πια παρά δύο αρμονίες, χωρισμένες αληθινά και καθαρές, την αρμονία, όπως την δέχονταν οι Δωριείς και την αρμονία, όπως την δέχονταν οι Φρύγες, τις δε άλλες αρμονίες τις θεωρούσαν τροποποιήσεις αυτών (Αριστοτ. Πολιτ. IV, 3).

Η νεώτερη πάλι κατάταξη σε μείζονα και ελάσσονα είναι σχεδόν ίδια με εκείνα. Αν η διδασκαλία αυτή δεν επιβλήθηκε στη θεωρία, στην πράξη όμως βλέπουμε με τον Πτολεμαίο ότι στην εποχή του, δηλαδή τον Β' αιώνα μ.Χ. οι μόνιμοι ακόμη σε χρήση τρόποι στον μακρόχρονο κλάδο της τέχνης, στην κιθαρωδία, ήταν ο Δώριος, ο Υποδώριος, ο Φρύγιος και ο Υποφρύγιος.

Ο Μειξολύδιος δε είχε πιά εξαφανισθεί (Βλέπε Πίνακα Γ')

56. Πλουτάρχ. περί μουσικής IX, 4

57. Χορικό, όνομα που το τραγουδεί χορός θεάτρου.

ΠΙΝΑΚΑΣ Γ'

Υποδωριός διατονικός (τρίτοι)

12	6	12	12	6	12	12
π q	ξ x	η q	π q	β x	γ q	δ x

Υποδωριός μεικτός

12	6	12	12	6	6	18
π q	ξ x	η q	π q	β x	γ q	δ x

Δωριός διατονικός (παρυπάται, Λύδια)

12	6	12	12	6	12	12
β x	γ q	δ x	π q	ξ x	η q	β x

Φρύγιος διατονικός (υπέτροπα)

12	6	12	12	12	6	12
π q	β x	γ q	δ x	π q	ξ x	η q

Υποφρύγιος διατονικός (ισστιοκολαία)

12	12	12	6	12	12	6
γ q	δ x	π q	ξ x	η q	π q	β x

Για το νεώτερο μουσικό συναίσθημα, ένας τρόπος δεν είναι αρκετά ωρισμένος με τη διαδοχική σειρά των διαστημάτων, η οποία (σεφρά) αποτελεί την βασική (γενέτειρα) ογδοάδα. Πρέπει ακόμη να υπάρχει σε τέτοια ογδοάδα κύριας φθόγγος, στον οποίο οι άλλοι φθόγγοι, συνδεδεμένοι μεταξύ τους με σταθερές σχέσεις, είναι υποταγμένοι μελωδικά και αρμονικά. Αυτός ονομάζεται τονικός.

Στη νεώτερη μελωδία το οκτάχορδο αρχίζει και τελειώνει με το τονικό και την επανάληψή του στην ογδοάδα. Έτσι στην «φυσική» κλίμακα ο μείζων τρόπος έχει σαν τύπο την ογδοάδα Νη – Νη, (major) ο δε ελάσσων την ογδοάδα Κε – Κε (minor). Οι φθόγγοι Νη και Κε είναι αμοιβαία η τονική του μείζονα και του ελάσσονα χωρίς αλλοιώσεις. Ο τονικός είναι σχετικά σύμφωνος (κατά την νεώτερη άποψη) με όλους τους φθόγγους της ογδοάδας εκτός του Βου και Ζω. Αυτός αποτελεί μαζί με την Τρίτη και Πέμπτη την τέλεια συμφωνία, μείζονα ή ελάσσονα, που χαρακτηρίζει την αρμονία.

Η συχνή επάνοδος του τονικού στην αρμονία, ή στην μελωδία, χρησιμεύει για να θεσβαιώσει τον χαρακτήρα μιας μελωδίας. Συνεπώς πάνω στον τονικό εκτελείται ο τελικός ρυθμός της μελωδίας. Υπάρχουν δε λόγοι να πιστεύουμε ότι οι Αρχαίοι απέδωσαν σε ένα από τους φθόγγους των ογδοάδων αυτών ανάλογο παράγοντα, τουλάχιστον σχετικά με κάποιες σχέσεις προς τον δικό μας τονικό.

Πράγματι, μόλις η διαδρομή των μελωδικών ξεπερνάει την ογδοάδα, δεν μπορεί πιά να πιάσει την έννοια του τρόπου (ήχου), χωρίς τον φθόγγο, που είναι ο γεννήτορας αυτού του γένους. Κείμενα του Αριστοτέλη και της Σχολής του, ουδεμία αμφιβολία αφήνουν σχετικά προς το σημείο αυτό.

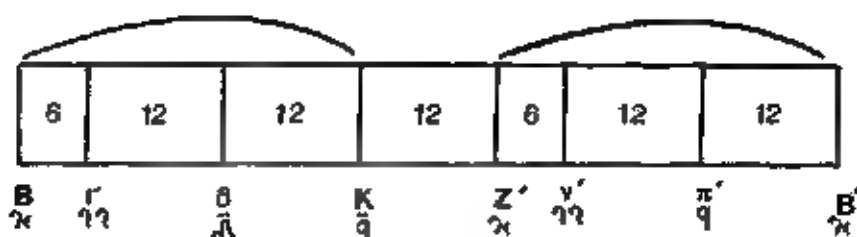
Η συμφωνία της οκτάχορδης λύρας, λένε, κανονίζεται επί της μέσης:

Για κάθε χορδή ο ακριβής τονισμός είναι στο να βρεθεί μαζί με την μέση σε ωρισμένη σχέση.

Γι' αυτό όταν η μέση είναι ασύμφωνη, τότε ολόκληρο το όργανο ηχεί παράφωνα. Η μέση είναι όχι μόνον «η βάση» της αρμονίας, ο δεσμός ανάμεσα στους φθόγγους, αλλά και ο ηγεμών τόνος της μελωδίας. Σε κάθε καλά συνθεμένη μελωδία, η μέση συχνά ξανάρχεται.

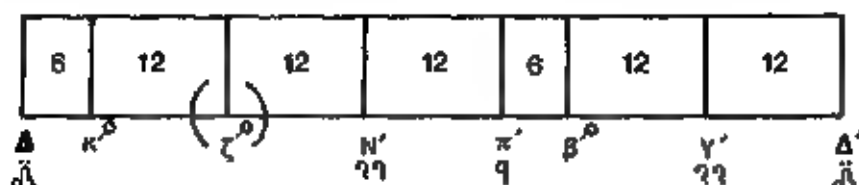
Όταν η μελωδία απομακρύνεται, σπεύδει να ξαναγυρίσει εκεί απ' όπου ξεκίνησε (Αριστοτ. προθλημ. ΧΙΧ, 20, 33, 38. Πολιτικ. Ι, 5 Μετοφυσ. ΙV, ΙΙ, 5. Πλαυτάρχου περί μουσ. ΙΙ).

Οι διακρίσεις αυτές, αν και είναι παρμένες σε γενικούς όρους, όμως από το κείμενο θγαίνει ότι καθαρά είχαν υπ' όψει την Δωρίαν λύραν, το Δώριο οκτάχορδο, όπου η κεντρική χορδή της λύρας πιάνει την 4η θέση από το θαρύ, δηλαδή είναι ο τόνος που από τότε θεωρείται βέβαιον ότι στις συνηθισμένες μελωδίες στον Δώριο τρόπο, όπως π.χ. με την παρακάτω μορφή, ο πιο ψηλός φθόγγος του κατώτερου τετράχορδου (Κε) είναι εκείνος, γύρω από τον οποίο «περιστρέφεται» η μελωδία.

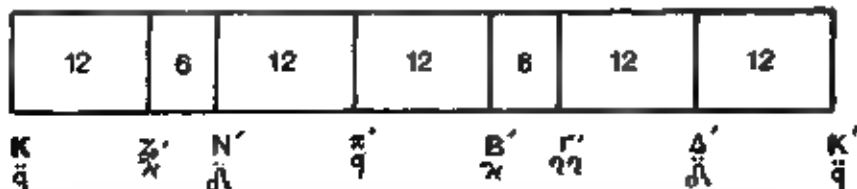


Πιο συγκεκριμένα είναι εκείνος ο φθόγγος, που οι σχέσεις με τους άλλους φθόγγους της μελωδίας, δίνουν σ' αυτόν τον ιδιαίτερό του χαρακτήρα. Είναι με άλλα λόγια όπως ο τονικός, που είναι η βάση της μελωδίας, δηλαδή διαδραματίζει το μελωδικό πρόσωπο του τονικού, αν όχι το καθαρό αρμονικό του δικού μας τονικού, σαν γεννήτορα της ταυτόχρονης συμφωνίας⁵⁸ των τριών φθόγγων, που ήταν άγνωστος στην ελληνική μουσική.

Η ανάλυση των άλλων φθόγγων της Δωρικής μελοποίησης, κύρια δε του πρώτου Δελφικού ύμνου, θεθακώνει ιδιαίτερα το συμπέρασμα αυτό. Εκεί η μελωδική ογδοάδα έχει τον παρακάτω τύπο:



Περιβάλλει δε τον κεντρικό φθόγγο Νη από την Δωρία μέση, που κάποτε επαναλαμβάνεται και που κάνει να κυματίζει η μελωδία. Απ' αυτό προκύπτει ότι, για να συγκρίνουμε τη Δωρία κλίμακα προς τη νεώτερη, πρέπει να πάρουμε σαν σημείο ξεκινήματος από την αρχαία ογδοάδα, όχι την πρώτη, αλλά την τέταρτη. Η Δωρική ογδοάδα επενδύεται τότε στην αναλλοίωτη κλίμακα το παρακάτω σχήμα.



58. Πρέπει να επιμείνουμε στη λέξη «ταυτόχρονης», γιατί η έννοια της τέλει συμφωνίας, που κρύβεται κάτω από τη λέξη αυτή, δεν είναι ξένη στην αρχαία ελληνική τέχνη, αν παρατηρήσουμε την συμφωνία αυτή στα διαδοχικά μελωδικά της στοιχεία. Έτσι στο διατονικό μέρος του α' Δελφικού Ύμνου (τονικός Νη), οι μελωδικοί ρυθμοί εκτελούνται στους φθόγγους Νη, Θου, ύφεση, Δι, δηλαδή επί των τριών φθόγγων της τέλει συμφωνίας του τονικού.

Δηλαδή είναι σαν η δική μας ελάσσων εκ του Κε (Le), όπως εκτελείται σε κατάβαση. Μ' άλλα λόγια ο αρκτικός φθόγγος της Δώριας ογδοάδας (Βου), είναι κυρίαρχος (δεσπόζων) και όχι τονικός. Δεν πρέπει να απορήσουμε διότι οι αρχαίοι, στο διάγραμμα της Δώριας ογδοάδας είχαν βάλει τον τονικό στο μέσον, αντί να τον βάλουν σαν επικεφαλίδα σε ένα των άκρων. Έτσι δε προσαρμόζονται στη μελωδική πραγματικότητα.

Στ' αλήθεια στη σοβαρή και ασθηματική αρχαία μελωδία, καθώς και σε σοβαρό αριθμό μεγαλυτέρων λαϊκών ασμάτων (βλέπε πίνακα Δ') που θρίσκεται στα όρια της ογδοάδας, το μελωδικό σχέδιο κλείνει γύρω από το τονικό, σαν κέντρο και έχει σαν πόλους τον κυρίαρχο (δεσπίζοντα) και την παλλογίαν (επανάληψη). Το αρχαίο διάγραμμα εξηγεί αυτό ακριβώς το μελωδικό σχήμα.

Είναι, για να μιλήσουμε γενικότερα, η πιστή εικόνα του τέλειου συστήματος της σύμφωνης οκτάχορδης λύρας, για την εκτέλεση απλής μελωδίας ωρισμένου τύπου.

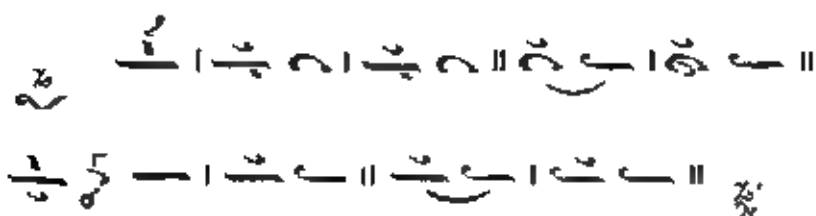
Αν δε εξετάσουμε το θέμα του τονικού, γίνεται πιο σκοτεινό.

Η αναλογία μας επιτρέπει να πιστεύουμε:

- 1) Ότι αυτοί οι τρόποι δέχονται επίσης ηγεμόνα (κύριο) φθόγγο.
- 2) Ότι ο κύριος φθόγγος μπορούσε να θρεθεί όχι στο άκρον, αλλά προς το κέντρο της ογδοάδας

ΠΙΝΑΚΑΣ Δ'

1) Άσμα *il plaît, bergère*. (Ρυθμός εξάσημος)



2) Η **Μασσαλιώτις**. (Ρυθμός τετράσημος) $\sim \lambda \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{A}} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{B}} \text{ } \text{r}$ |

(Εθνικός ύμνος της Γαλλίας, Ποίηση και Μουσική: *Ronde au Lisle*.)

$\text{r} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{A}} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{B}} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{B}} \text{ } \text{r} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{A}} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{B}} \text{ } \text{r} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{A}} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{B}} \text{ } \text{r} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{A}} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{B}} \text{ } \text{r}$ |

$\underline{\text{c}}^{\text{A}} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{B}} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{B}} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{A}} \text{ } \text{r} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{A}} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{B}} \text{ } \text{r}$ ||

$\text{r} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{A}} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{B}} \text{ } \text{r} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{A}} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{B}} \text{ } \text{r} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{A}} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{B}} \text{ } \text{r} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{A}} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{B}} \text{ } \text{r}$ |

$\text{r} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{A}} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{B}} \text{ } \text{r} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{A}} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{B}} \text{ } \text{r} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{A}} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{B}} \text{ } \text{r} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{A}} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{B}} \text{ } \text{r}$ |

$\text{r} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{A}} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{B}} \text{ } \text{r} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{A}} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{B}} \text{ } \text{r} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{A}} \text{ } \underline{\text{c}}^{\text{B}} \text{ } \text{r}$ ||

Ο ορισμός όμως αυτός δεν μπορεί να επαρκέσει για την αναζήτηση του φθόγγου, πάνω στον οποίο καταλήγουν οι συνθεμένες μελωδίες σε κάθε τρόπο. Στ' αλήθεια το θέμα του τέλειου (τελικού) ρυθμού θα απασχολούσε τους αρχαίους, το μέρος όμως αυτό της διδασκαλίας τους δεν διατηρήθηκε.

Μεταξύ δε των διορισθέντων χαρακτήρων στη μέση, κανένας δεν περιγράφει το προνόμιο το αποκλειστικό στο να τελειώνει η μελωδία. Η νεώτερη αρχή, που απαιτεί ώστε ο τελικός ρυθμός να τελειώνει επί του τονικού, εκφράστηκε για πρώτη φορά από τον *Guy d' Arezzo*⁵⁹.

Άλλωστε οι περισσότερες από τις αρχαίες μελωδίες που υπάρχουν, έχασαν την αποκλειστικότητά τους. Εν τούτοις φαίνεται ότι μπορούμε σύμφωνα με τα παραδείγματα που υπάρχουν να παραδεχθούμε ότι ο τελικός ρυθμός γίνονταν από προτίμηση στην αρχή της ογδοόδας, ή σε κάποιο από τους δύο κεντρικούς της φθόγγους.

59. Ας σημειωθεί ότι οι Ευρωπαίοι κάθε μουσική εφεύρεση την αποδίδουν στον *Guy d' Arezzo*, μοναχό του τάγματος των Βενεδικτίνων της Νομπόλης, που γεννήθηκε στα τέλη του 10ου αιώνα μ.Χ. και πέθανε γύρω στα 1050.

Οι αρχαίοι κριτικοί από τον Δάμωνα ακόμη. (Ε' αίων π.Χ.) διαλογίζονταν, ή πιά σωστά παραλογίζονταν σχετικά με κείνο που αποκαλούν ήθος των τρόπων, που σημαίνει χαρακτήρα εκφραστικό και ενέργεια πάνω στο ηθικό. Οι θεωρίες εσωμένες από τον σοφιστή Ιππία, πρέπει να γίνουν δεκτές με μεγάλη επιφύλαξη

Πρώτο γιατί μας είναι αδύνατο να διακρίνουμε στα χαρακτηριστικά του μελικού ήθους, την αντίληψη των αρχαίων μουσικών για το ήθος και την ενέργεια, πράγμα που οφείλουμε να κάνουμε σε θάρος της ίδιας της υπόστασης της μελικής ογδοάδας και κείνο που προκύπτει πράγματι από το κατά παράδοση ύφος των συνθέσεων, στις οποίες ο τρόπος ήταν προσδιορισμένος.

Έτσι ο Ποντικός Ηρακλείδης μας λέει ότι ο ιδανικός τρόπος είχε στην αρχή χαρακτήρα σκληρό, αυστηρό και υπερήφανο, έπειτα δε γινόταν μαλακός και κραυγαλώδης (κατάλληλος για μέθη). Δεν μας λέει δε ότι αργότερα η ύπαρξη της καστίου ογδοάδας τροποποιήθηκε.

Δεύτερο γιατί πολλοί ηθικοί ορισμοί που έχουμε από τους αρχαίους δεν ανταποκρίνονται στους καθ' ολοκληρίαν τρόπους, που χάθηκαν κατά την ελληνική εποχή, ή στους αρχαίους τρόπους που άλλαξαν όνομα και που η ταυτότητά τους είναι πολύ ή λίγο αβέβαιη, είτε τέλος στους τρόπους που η Μελική υπόσταση τροποποιήθηκε μεταγενέστερα των Ορισμών (π.χ. Μείζολύδιος).

Χάρη στις παρατηρήσεις αυτές συγκεντρώνω στον επόμενο πίνακα Ε', από περιέργεια, εκείνα που μας διδάσκουν τα κείμενα.

α) για το ήθος των διαφόρων τρόπων, β) για το γένος της μουσικής σύνθεσης, όπου το καθένα απ' αυτά ήταν κανονικά σε χρήση:

ΠΙΝΑΚΑΣ Ε'

Όνομα Τρόπου	Ήθος (χαρακτήρας)	Χρήση
Δάριος	Ανδρικός, βαρύς (σοβαρός) μεγαλοπρεπής, πολεμικός και παιδευτικός. (Πλουτ. μουσικής ΧVΙ)	Ύμνοι λειτουργικοί χορικά και θρήνοι τραγικοί, κιθαρωδία, άσματα συμποσιακά, άσματα ερωτικά.
Υποδάριος ⁶⁰	Ευσταθής και μεγαλοπρεπής, αλλά δραστηριώτερος του Δαρίου, υπερήφανος και πομπώδης.	Νόμος κιθαρωδικός, λυρ. Απολλώνιος, μονωδίες τραγικές, διθύραμβος.
Μεξολύδιος	Παθητικός.	Τραγικοί χοροί, νόμος κιθαρωδικός.
Φρύγιος	Ταραγμένος, ενθουσιαστικός, βακχικός. (Αριστοτ. Προβλημ. 48)	Αυλός, διθύραμβος, τραγωδία, κιθαρωδία.
Υποφρύγιος ⁶¹	Ανάλογος προς τον Φρύγιο, αλλά δραστηριώτερος.	Σκόλια ⁶² , αυλητικές, τραγικές μονωδίες, διθύραμβος, κιθαρωδία. (Πλουτ. μουσ. ΧΧVΙΙ)
Λύδιος	Θρηνώδης, επισημειος, κόσμιος και παιδευτικός. (Αριστοτ. Πρόβλ. & Πλουτ. μουσ. ΧV)	Λύρ. Απολλώνιος, τραγωδία, Αυλητική.
Υπολύδιος	Ασελγής, χαλαρός, φιλήδονος.	Αυλωδία.

60. Ο Ηρακλείδης ταυτίζει τον υποδάριο και Λύδια.

61. Ταυτόσημος προς τον Χαλαρό λάττα.

62. Άσματα οικιακού ή εγκωμιαστικού χαρακτήρα, που συνόδευαν την οίνοποσία στα συμπόσια.

7. Τόνοι και κλίμακες κατά μετάθεση

Σήμερα ακούμε κατά μετάθεση τόνου ή κλίμακας το σχετικό ύψος, όπου εκτελείται μελωδία, ή ακριβέστερα τον βαθμό της γενικής κλίμακας των φθόγγων, στο οποίο είναι τοποθετημένη η μελική ογδοάδα.

Στην αρχαία μουσική θεωρία η κατάσταση της κλίμακας εν μεταθέσει είναι σχεδόν η ίδια. Μόνο οι Έλληνες εδώ και πάντοτε, που βρίσκονταν πιο κοντά στην απλή πραγματικότητα, παίρνουν σαν αντικείμενο μετάθεσης, όχι την αφηρημένη ογδοάδα, αλλά το τέλειο σύστημα ολόκληρο, το οποίο, στην εποχή, για την οποία γίνεται ο λόγος, περιλάμβανε, όπως είδαμε δύο υπο-δώριες ογδοάδες.

Με την υπόθεση ότι ο βαρύτερος ήχος της γενικής κλίμακας των φθόγγων είναι ο Γα, διαιρούμε την ογδοάδα Γα¹ – Γα² σε ημιτόνια και παίρνουμε κάθε ένα από τους βαθμούς. Έτσι φτιάχνοντας διπλή ογδοάδα, που αναπαράγει τη σειρά των διαστημάτων του τέλειου συστήματος, επιτυχαίνουμε διαδοχή δώδεκα (12) κλιμάκων κατά μετάθεση.

8. Παρασημαντική

Παρασημαντική είναι η επιστήμη, που με γραπτά σημεία εκφράζει τη δύναμη των φωνών. Ο μουσικός αυτός όρος σημάνθηκε για πρώτη φορά από τον θεωρητικό της αρχαιότητας Αριστόξενο, (Αρμον. 39, 12– 25) που με τον τρόπο αυτό έρριξε όλο το βάρος της έννοιας στη λέξη «δύναμις». Συνεπώς Παρασημαντική είναι η επιστήμη, που επινόησε ιδιαίτερο σύμβολο για κάθε δύναμη, έτσι ώστε να μπορεί να παρασταθεί με συνθηματικά σημεία, που να βοηθούν τον εκτελεστή να μελωδήσει ό,τι ακριβώς είχε στο νου του ο συνθέτης.

Όποιο βασικό ρόλο παίζει θεμελιακά για τη γλώσσα το αλφάβητο, τον ίδιο ακριβώς ρόλο παίζει και για τη μουσική, η παρασημαντική.

Μια από τις πιο σπουδαίες πηγές για τη γνώση της αρχαίας ελληνικής παρασημαντικής είναι ο Αλύπιος αρχ. θεωρητικός της μουσικής, που στην «Εισαγωγή της μουσικής» εκθέτει όλα εκείνα, που αφορούν την παρασημαντική. Σήμερα για το λόγο ότι λείπουν οι παλλές και πλήρεις αρχαίες μουσικές συνθέσεις, είναι εξαιρετικά δύσκολο να σχηματίσουμε την αληθινή εικόνα, τόσο αναφορικά με την πλήρη κατανόηση της αρχαίας ελληνικής μουσικής, όσο και για την πρακτική εκτέλεση των αρχαίων μουσικών τεμαχίων.

Ότι δε η αλφαθητική των αρχαίων ελλήνων παρασημαντική χρησίμευε σαν βάση στη διαμόρφωση της εκκλησιαστικής μουσικής γραφής των πρώτων Χριστιανικών χρόνων μέχρι του 2' μ.Χ. αιώνα, αποδεικνύεται τόσο από τον Αμβροσιανό ύμνο «Te deum te Dominum Confitemur», ο οποίος έγινε από τους ιερούς Πατέρας Αμβρόσιο και Αυγουστίνο και είναι παρασημασμένος από αυτήν, όσο και από τον πρό ετών (1926) στην Αίγυπτο ανακαλυφθέντα ελληνικό πάπυρο του Οξύρυγχου (7' μ.Χ. αιώνας), που περιέχει ύμνο στην Αγία Τριάδα «Ὁμοῦ πάσαι τε Θεοῦ» που είναι παρασημασμένος ὁμοια με την αρχαία ελληνική παρασημαντική, την αλφαθητική.

Από τον 2' όμως αιώνα αρχίζει η περίοδος των συμβολικών αγγιστροειδών σημείων, που εφαρμόζονται στις περικοπές των Αποστόλων και Ευαγγελίων. Το είδος αυτό ήταν εμμελής ανάγνωση, απαγγέλλια και κατά τον ίδιο τρόπο η εκκλησία μας από παράδοση μέχρι σήμερα απαγγέλλει τις περικοπές αυτές. Η ακριβής όμως σημασία των εκφωνητικών σημείων δεν είναι γνωστή, γιατί ουδεμία διασώθηκε ερμηνεία τους.

Με το πέρασμα των χρόνων φθάνουμε στη φωτισμένη φυσιογνωμία Ιωάννου του Δαμασκηνού, που επινόησε και την αγγιστροειδή συμβολική μουσική γραφή.

Στον καθορισμό όμως των ἁφωνων σημάδιων πάρα πολύ βοήθησε και ο εξαιρετος Ιωάννης ο Κουκουζέλης (18' αιώνας), που συστηματοποίησε την μουσική γραφή και με τον τρόπο αυτό απλοῦστηκε την μάθηση της μουσικής αυτής.

Έτσι αργότερα μιά συστηματική μελέτη και σύγκριση της πολύ δύσκαλης μουσικής στενογραφίας Δαμασκηνού – Κουκουζέλη από τον μουσικό και μελοποιό ιερέα Παπαλάσκα (12' αιώνας), του έδωσε αφορμή να ερμηνεύσει την μουσική χρησιμοποιώντας περισσότερους ἑμφωνους μουσικούς χαρακτήρες, αντικαθιστώντας έτσι τις ἄπειρες μουσικές γραμμές που εκτελούνταν με την μνήμη.

Την ίδια μέθοδο ακολούθησαν ο κατά το 1748 αποθανών Παναγιώτης Χαλάντζογλου, Πρωτοψάλτης και ο διάδοχός του, που ήκμασε στα μέσα του 18' αιώνα Ιωάννης ο Τραπεζούντιος, Πρωτοψάλτης, που με προτροπή του Πατριάρχου Κυρίλλου του Ε' (1756) μετέγραψε πιο επεξηγηματικά διάφορα αρχαία μουσουργήματα.

Πιο πλατειά όμως και συστηματικώτερη εξήγηση της αρχαίας στενογραφίας έκανε ο εξαιρετος μουσικοδιδάσκαλος Πέτρος ο Πελοποννήσιος (+1777), που με τη μελέτη του γραφικού του συστήματος μόνο μπορεί να μνησθῇ ο εραστής της μουσικής μας στη γνώση της αρχαίας μουσικής στενογραφίας, παραλληλίζοντας το σύστημα αυτό με τις αρχαιότερες μουσικές γραφές.

Συνοπτικά η Παρασημαντική των Βυζαντινών πέρασε τα παρακάτω στάδια:

α) Την περίοδο (Η' αι. - ΙΒ' αι.) που επικρατούσε η γραφή Ιωάννου του Δαμασκηνοῦ.

β) Την περίοδο (ΙΒ' αι. - ΙΖ' αι.) που επικρατούσε η γραφή Ιωάννου του Κουκουζέλη.

γ) Την περίοδο (ΙΖ' αι. - ΙΗ' αι.) που επικρατούσε η εξήγηση της γραφής του Κουκουζέλη, που έγινε από τον ιερέα Μπαλάσιο (Βαλάσιο).

δ) Την περίοδο που επικρατούσε η γραφή Πέτρου του Πελοποννήσιου, που απλούστεψε τη γραφή του ιερέα Μπαλάσιου.

ε) Την μεταβατική περίοδο, που επικράτησε η γραφή Γεωργίου του Κρητός, που απλούστεψε πιά πολύ ακόμη τη γραφή Πέτρου του Πελοποννήσιου.

Συμπερασματικά λοιπόν μπορούμε να πούμε πως το έργο Πέτρου του Πελοποννήσιου συμπλήρωσε ο άγιος μαθητής του Πέτρος ο Πρωτοψάλτης ο Βυζάντιος (+1808). Αυτούς τους ακολούθησαν ο Ιάκωβος ο Πρωτοψάλτης (+1800), ο Γεώργιος ο Κρής (+1816), Αντώνιος ο Λαμπαδάριος (+1828), ο Χίος την καταγωγή Απόστολος Κωστάλας (+1840), Γρηγόριος Πρωτοψάλτης ο Λευίτης (+1822), Χουρμούζος ο Χαρτοφύλακας (+1840) και Χρύσανθος ο Προύσης (+1843) από τους οποίους οι τρεις τελευταίοι εφεύρον το τώρα σε χρήση γραφικό σύστημα της μουσικής μας, που έγινε από το 1818 τελικά δεκτό από την Μεγάλη του Χριστού Εκκλησία και ακολουθείται μέχρι και σήμερα.

Στα νεότερα χρόνια από μεν τους δικούς μας, που ασχολήθηκαν με την Παρασημαντική της Βυζαντινής μουσικής είναι: Πέτρος Συμεών ο Αγιοταφίτης (+1861), Κυριακός Φιλοξένης (+1880), Παναγιώτης Κηλιτζανίδης (+1896), Γ. Βιολάκης (+1912) και από τους σύγχρονους ο Κ. Ψάχος (+1949).

Από τους ξένους πάλι οι: Gervert, Willmann, Petis, J. Thibaut, J. Tillyard, D. Hugues Geiser, Kiemann, Rebours, Gasteau, M. Martier, E. Wellesz και άλλοι.

Το μόνο όμως μέσον για να εξασφαλισθεί η ακριβής και πιστή εξήγηση της πρώτης συμβολικής στενογραφίας με τις διάφορες κατά καιρούς αναλύσεις που έγιναν στη σημερινή γραφή είναι ο αναδρομικός παραλληλισμός της εξήγησης των τριών διδασκάλων προς τους ενδιαμέσους σταθμούς των αναλύσεων και με δόση αυτούς προς την αρχαία στενογραφία.

Κάθε άλλη εργασία κατά την πολύ ταπεινή μας γνώμη, που δεν στηρίζεται στην εξέλιξη της πρώτης μουσικής στενογραφίας και την θαθμία της ανάλυση και τολμηρή είναι και αστήρικτη.

Νέα λοιπόν ώθηση στις Βυζαντινές μουσικές σπουδές έδωσε η μεταρρύθμιση που άρχισε στις αρχές του 19^{ου} αιώνα (1814) και της οποίας υπερ-άξιοι στυλοβάτες και εμπνευστές ήταν, όπως αναφέραμε παραπάνω, οι τρεις επιφανείς μουσικοδιδάσκαλοι και μελοποιοί δηλαδή: Γρηγόριος ο Πρωτοψάλτης, Χουρμούζιος ο Χαρτοφύλακας και Χρυσάνθος ο Προύσης.

Αυτό τελικά το νέο μουσικό αναλυτικό σύστημα γραφής της θεωρίας και Πράξης της μουσικής μας θα μας απασχολήσει στο δεύτερο μέρος, με βάση τα έως τώρα βοηθήματα, όπως τα αναφέρουμε στην σχετική βιβλιογραφία.

ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΠΡΟΘΕΩΡΙΑΣ



τῶν ῥεσιάντων φθόγγων· τίνας δὲ οἱ ῥεσιάντες φθόγγοι, ἐξῆς λόγουμεν.

ΚΡΦΑΛΛΙΟΝ Η.

Περὶ Χρωῶν.

§. 265.

Εστιῶτες μὲν φθόγγοι εἶναι ἐκεῖνοι, τῶν ὁποίων οἱ τόνοι δὲν μεταπίπτουσιν εἰς τὰς διαφορὰς τῶν γενῶν, ἀλλὰ μένουσιν ἐπὶ μιᾷ τάσει. Κινοῦμενοι δὲ ἢ φερόμενοι φθόγγοι εἶναι ἐκεῖνοι, τῶν ὁποίων οἱ τόνοι μεταβάλλονται εἰς τὰς διαφορὰς τῶν γενῶν, καὶ δὲν μένουσιν ἐπὶ μιᾷ τάσει· ἢ, ὃ ταῦτόν ἐστιν, οἱ ποτὲ μὲν ἐλάσσονα, ποτὲ δὲ μείζονα δηλοῦντες τὰ διαστήματα, κατὰ τὰς διαφορὰς συνθέσεις τῶν τετραχόρδων.

§. 266. Χρῶα δὲ εἶναι εἰδικὴ διαίρεσις τῶ γενους. Παρῆγον δὲ τὰς χρῶας οἱ ἀρχαῖοι ἀπὸ τῆν διάφορον διαίρεσιν τῶν τετραχόρδων, ἀφήνοντες μὲν ῥεσιάντες φθόγγους τοὺς ἄκρους τῆ τετραχόρδου· ποιοῦντες δὲ Κινούμενες τοὺς ἐκ μέσων. Εἶναι δὲ αἱ χρῶαι αἱ φητοὶ καὶ γινώριμοι κατὰ τὸν Εὐκλείδην, ἕξ· Ἐναρμονίον μὲν γένους, μία· Χρωματικῶ δέ τρεῖς καὶ Διαιονικῶ, δύο.

§. 267. Λοιπὸν ἢ μὲν πρώτη χρῶα χαρακτηρίζεται ἐκ τῶν τεταρτημοριαίων διέσεων τῆ τόνου, καὶ ὀνομάζεται Ἐναρμόνιος. Ταύτης δὲ τὰ διαστήματα δι' ἀριθμῶν οὕτως ἐξέφραζον $6 + 6 + 48 = 60$ κατὰ διέσιν, καὶ διέσιν, καὶ δίτονον. Ἡ δὲ δευτέρα χαρακτηρίζεται μὲν τριτημοριαίᾳ διέσει, ὀνομάζεται δὲ Μαλακὸν χρῶμα· ὃ δι' ἀριθμῶν αὐτως ἐξέφραζον

$8+8+44=60$ · κατὰ δέσιν, καὶ δέσιν, καὶ τριημιτόνιον καὶ δέσιν· Ἡ δὲ τρίτη χαρακτηρίζεται μὲν ἐκ δέσεων ἡμιόλιον τῆς ἐναρμονίᾳ δέσεως· ὀνομάζεται δὲ Ἡμιόλιον χρώματος· $9+9+42=60$ · κατὰ δέσιν ἡμιόλιον, καὶ δέσιν ἡμιόλιον, καὶ τριημιτόνιον καὶ δέσιν· Ἡ δὲ τετάρτη ἴδιον μὲν ἔχει τὴν ἐκ δύο ἡμιτονίων ὑσύνθετον σύστασιν· ὀνομάζεται δὲ Τονιαία χρώματος· $12+12+36=60$ · καὶ ἡμιτόνιον, καὶ ἡμιτόνιον, καὶ τριημιτόνιον· Ἡ δὲ πέμπτη σύγκεται μὲν ἐξ ἡμιτονίᾳ, καὶ τριῶν δέσεων, καὶ λοιπῶν πέντε· ὀνομάζεται δὲ Μαλακὸν διάτονον· $12+18+30=60$ (α). Καὶ ἡ ἕκτη ἔχει μὲν ἡμιτόνιον, καὶ τόνον, καὶ τόνον· λέγεται δὲ Σύντονον διάτονον· $12+24+24=60$ · ἢ $24+24+12=60$.

§. 268. Ἡμεῖς δὲ ἐκλαμβάνοντες τὰ ἐπὶ διαστήματα τῆς διατονικῆς κλίμακος ὡς τονιαία, δυνάμεθα νὰ μεταχωρίζωμεθα καὶ ἡμέτερα τέτταρ ἐξ. Ὅθεν παράγονται καὶ πολλὰ κλίμακες, παραιοιτικαὶ τῶν χρόων. Πρὸς ὃ ἡ μὲν διατονικὴ κλίμαξ ἃς ὑποτίθη ὡς βάσις· ὅσαι δὲ κλίμακες εἶναι δυνατόν νὰ παραχθῶσιν ἀπ' αὐτήν, ἃς λέγονται Χρόαι.

§. 269. Ὅταν γινηται μία μεταβολὴ ἐν τῇ κλίμακι ἀντὶ ἐκάστου τῶν φθόγγων αὐτῆς, τότε ἃς λέγεται κατὰ συμμόνασμόν· ὅταν δὲ δύο, κατὰ συνδιασμόν· ὅταν δὲ τρεῖς, κατὰ συντριασμόν· ὅταν δὲ τέσσαρες, κατὰ συντετρασμόν. ὅταν δὲ πέντε, κατὰ συμπεντασμόν· καὶ ὅταν ἕξ, κατὰ συνεξασμόν.

§. 270. Ὁ Προσλαμβανόμενος καὶ ὁ ὀγδοὺς ἐπὶ τὸ ὀξύ φθόγγος, ἦτοι ἡ Μόση, εἴτε ἐπὶ τὰς κινεῖται, εἴτε ἐπὶ ἡμιτόνῳ, ἔσονται δύο φθόγγοι ἄκροι ἰσότητος· οἱ δ' ἐν μέσῳ πάντες, κινούμενοι κατὰ τὴν χρῆσιν. Καὶ εἰς μὲν εἶναι δυνατόν νὰ παράγωμεν

α) Ταύτης τῆς χρῆσεως ἔργος εἶναι τὸ ἡμέτερον Ἀριστοτικὸν γένος.

ἀπὸ ἑνα τόνον δύο δέσεις, ἢ δύο ὑφάσεις, εἶναι ἄ-
μως ἀδύνατον τὰ τεθῶσι καὶ αἱ δύο εἰς κλίμακα ἐ-
νὸς διαπασῶν· ἐπειδὴ τότε τὸ διαπασῶν περιέξει δια-
στήματα ὀκτώ ὑπερ ἁτοπον (α).

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Θ.

Πόσαι αἱ δυνατόαι Χρόαι.

§. 271.

Τῆς διατονικῆς κλίμακος, πα βη γα δε κε ζω νη,
ὁ προσλαμβανόμενος ὡς μὴ γίνηται μήτε δέσεις, μή-
τε ὑφάσεις· αἱ δὲ λοιπαὶ δὲ φθόγγοι ὡς γίνονται καὶ
τὰ δύο. Ἐκ ταύτης λοιπὸν τῆς κλίμακος, κατὰ μὲν
συμμονασμὸν μεταβολῆς, κινουμένων τῶν φθόγγων
ἢ διὰ δέσεως ἢ ὑφάσεως, εἶναι δυνατόν τὰ παρά-
γωμεν χρόας 12 (β), τὰς

πα ρ γα δε κε ζω νη (γ). πα ρ γα δε κε ζω νη (δ).
πα βη ρ δε κε ζω νη (ε). πα βη ρ δε κε ζω νη (ζ).
πα βη γα ρ κε ζω νη (η). πα βη γα ρ κε ζω νη (θ).
πα βη γα δε ρ ζω νη (ι). πα βη γα δε ρ ζω νη (κ).
πα βη γα δε κε ρ νη (λ). πα βη γα δε κε ρ νη (μ).
πα βη γα δε κε ζω ρ (ν). πα βη γα δε κε ζω ρ (ξ).

α) Ἅτοπον ἐστὶ τὸτο καὶ ἡμῶς διὰ τὰ αἰρημένα (§. 26.), καὶ
κατὰ τὰς Ὁδωμανόας δυνατόν δι καὶ ἀρχηστον παρὰ τοῖς
Ἑβραίοις· διότι ἐστὶ ἀδύνατον τὰ γινώσκειν τὰ διαπασῶν
μὲ διαστήματα ἕως δώδεκα.

β) Εἰ μὲν ἦν ἡ μεταβολὴ σημαντικὴ μόνον δέσεως, ἦν ἔν 6
= 1. Ἐκὶ δὲ σημαντικὴ δέσιν τε καὶ ὑφασιν, ἐστὶν = 2.
Ἐκὶ δὲ καὶ αἱ φθόγγοι, οὗς ὑπέρχονται, ἔξ εἰσὶν ἑκα 2.
6 = 12.

Ἐπειδὴ τὰ μακάρια τῶν Ὁδωμανῶν συνίσταται μέλι-

§ 272. Κατὰ δὲ συνδυασμὸν μεταβολῆς δ' ἔστι
δύο φθόγγων τῆς κλίμακος κινουμένων εἰς δίεσιν
καὶ ὑφέσιν, μετ' ἀλλήλων ἐκείτων, ἐκφύονται χρο-
αι 60 (α) ἀπὸ τῆς ὁποίας ἰδὸν ἐκτίθενται ὅκτωι.

πα ρ γα δι κε ζω ρ (β). πα δ γα δι κε ζω δ (γ).
πα ρ γα δι κε ρ νη (δ). πα ε γα δ κε ζω νη (ε).
πα ρ ε δι κε ζω νη (ζ). πα ε δ δι κε ζω νη (η).
πα ρη ε δι κε ζω δ (θ). πα βη γα δ κε ρ νη (ι).

Παραμοίως δὲ παράγονται καὶ αἱ λοιπαὶ κλίμα-
κες, ἕως τῶν ἐξήχοντα.

§ 273. Κατὰ δὲ συντριασμὸν ἐκφύονται χροαι
160 (κ) ἀπὸ τῆς ὁποίας ἰδὸν ἐκτίθενται τέσσαρες.

οὗτοι ἐκ τῶν κλιμάκων, σημειώσαμεν τὰς διέγας τούτης κλί-
μακος μετὰ τὰ ὀνόματα τῶν μακαρίων.

- γ) Ὅταν αὕτη ἡ κλίμαξ παράγῃ μέλος, ὀνομάζεται μακάριον Κι-
ουρδί. — δ) αὕτη δὲ, Μπουσσέλιε. — ε) αὕτη δὲ, Ζαφ-
γιάε. — ζ) αὕτη δὲ, Χιτζιάε. — η) αὕτη δὲ, Σερπιάε. —
θ) αὕτη δὲ, Χισάρ. — ι) αὕτη δὲ, Χουζάρ. — κ) αὕ-
τη δὲ, Ἐφριζέ. — λ) αὕτη δὲ, Αἰζέμ. — μ) αὕτη δὲ,
Μαζοζέ. — ν) αὕτη δὲ, Ζαβλ. — ξ) αὕτη δὲ, Σεχνάε.

Ὁ Πρωτοψάλτης Παναγιώτης ὁ Καλάντζογλους ἐμβλεῖς
τὸν εἶπον „Ἐφριζέ γῆ, κατὰ τὴν κλίμακα (λ).

- α) Ἐπειδὴ τὰ μεταβλητικὰ σημεῖα εἰσι δύο, καὶ ἐνότερον δις
ἐκλαμβάνεται, ἄρα τὸ δύο ὁμοῦ = 2, 2 = 4. Ἐπεὶ δὲ καὶ οἱ
φθόγγοι, μεθ' ὧν γίνεται ὁ συνδυασμὸς, εἰσιν 6, ἄρα 4·
= 16. Ὡστε 16. 4 = 60.

- β) αὕτη μὲν λέγεται Ζαβλ κινουρδί. — γ) αὕτη δὲ Σεχνάε
μπουσσέλιε. — δ) αὕτη δὲ Αἰζέμ κινουρδί. Ταύτης παρά-
δειγμα ἔχουσ μὲν δοξολογίαν Κοινοῦ μουσικοῦ διδασκάλου εἰς ἡ-
γὴν βαρὺν ρ νη πα ρ γα δι κε ρ. — ε) Χισάρ μπουσσέ-
λιε. — ζ) Ἡ τὸ πλεονέκτην ἀντέλεον ἔχον κλίμαξ. — η) Νι-
ουσσέλιε. — θ) Σεχνάε τέλειον. — ι) Αἰζέμιάε. Ἐδῶ δὲ
ἡ ζω ἔφριζε εἶναι ὁ βαρὺς ζω, ἐν δίδει ὁ τροχὸς ἐπὶ τὸ
βαρὺ, ἥς τις εἶναι ἡμιτόνῳ βαρύτερος τῆ ζω, ἐν δίδει τὸ
διαικισμὸν. — κ) Ἐπειδὴ τρία εἰσὶ τὰ μεταβλητικὰ σημεία,
καὶ ἐνότερον = 2, ἄρα τὰ τρία = 2. 2. 2 = 8. Ἐπεὶ δὲ
καὶ οἱ φθόγγοι, μεθ' ὧν γίνεται ὁ συντριασμὸς, εἰσιν 6,

πα ς δ δι κε ρ νη (α). πα ρ γα ς κε ρ νη (β).
πα ββ δ δι κε ρ ε (γ). πα ββ ρ δι ρ ζω δ (δ).

Τούτων τὸν τρόπον παράγονται καὶ αἱ λοιπαὶ
κατὰ συντετασμοὺν κλίμακες, ὡς τῶν 160.

§. 274. Κατὰ δὲ συντετασμοὺν μεταβολῆς, ἐκ-
φύονται χροαὶ 240 (ε)· κατὰ δὲ συμπεπτασμοὺν με-
ταβολῆς ἐκφύονται χροαὶ 192 (ζ)· καὶ κατὰ συνέ-
ξασμόν, 64 (η). Ὥστε, εἴαν εἶναι Προσλαμβανό-
μενος ὁ πα, αἱ παραγόμεναι ἐκ τῆς διατονικῆς κλί-
μακος τοῦ διαπασῶν δυναταὶ χροαὶ συμποσθύνται
278 (θ).

§. 275. Ὅταν δὲ ὑποτεθῇ ὁ Προσλαμβανόμενος
ἐπὶ ἡμιτόνον, δύο μόναι κλίμακες, αἱ ἔχουσαι δὲ τας
τὰς φθόγγους ὑφέσεις ἢ διάσεις δὲν ἐμπεριέχονται
εἰς τὰς 728. Ἀλλ' ἐπειδὴ δὲν εὐρίσκεται μελωδία,
τῆς ὁποίας ἡ κλίμαξ ἔχει τὸν προσλαμβανόμενον ἐπὶ
ἡμιτόνον, καὶ δὲν ἔχει κενότατον τόνον ἐν δλωτῷ δια-
πασῶν, περὶ τούτων οὐδένα λόγον ποιῶμεν. Καὶ ἀ-
κόμη εἴαν δὲν εἶναι προσλαμβανόμενος ὁ πα, δύο

ἀρα $4 \cdot 4 \cdot 4 = 20$. Ὥστε 8. 20 = 160.

α) Αὕτη λέγεται Πισσαμπετόρ. — β) Συμπευλλέ — γ) Χόσ-
μαγισόν. — δ) Καρτίγγιρ.

ε) Ἐπειδὴ τέσσαρά εἰσι τὰ μεταβλητικὰ σημεῖα, ἴσα εἰσὶ κατὰ
τὰ εἰρημένα τοῖς 2. 2. 2. 2 = 16. Ἐπεὶ δὲ καὶ αἱ φθόγγαι, μεθ'
ὧν γίνεταί ὁ συντετασμός, εἰσὶν 8, ἴσται ἀρα $4 \cdot 4 \cdot 4 \cdot 4 =$
16. ὥστε 15. 16 = 240.

ζ) Πέντε ἴσται τὰ μεταβλητικὰ σημεῖα, εἰσὶν ἴσα 2. 2. 2. 2. 2 =
32. Καὶ ἐπειδὴ ὁ συμπεπτασμός τῶν 28 φθόγγων γίνεται
ὅλτω $4 \cdot 4 \cdot 4 \cdot 4 = 6$. Ἀρα 32. 6 = 192.

η) Ἐξ ὧν τὰ μεταβλητικὰ σημεῖα, ἴσα εἰσὶ 2. 2. 2. 2. 2. 2 = 64.
Καὶ ἐπειδὴ δὲν ἀπομύνη κενότατος ἕτερος τόπος πλην τῶ ἐν
τῷ προσλαμβανόμενῳ, αὗται αἰχμαῖς τῶν χροῶν γίνεται
κατὰ συνεξασμόν. Ὥστε γὰρ $4 \cdot 4 \cdot 4 \cdot 4 \cdot 4 \cdot 4 = 1$. Ὅθεν τὸν
πολλαπλασιασθῇ τὸ 64 ἐπὶ τὸ 1, ἴσται τὸ αὐτό.

θ) Διότι $12 + 60 + 160 + 240 + 192 + 64 + 728$.

ἔτι χρόαι παράγονται ἀφ' ἑκάστου τόνου, μία μὲν ἢ ἔχουσα αὐτὸν δῖον, καὶ ἄλλη ἢ ἔχουσα αὐτὸν ὕψιν. Καὶ ἐπειδὴ οἱ Προσλαβανόμενοι, οἵ τινες δύναται νὰ ἔχωσι τὸν πα δῖον καὶ ὕψιν εἶναι ἕξ, δώδεκα χρόαι ἀκόμη ἐκφύονται. Ὅστε ἀπὸ μιᾶς διατονικῆς κλίμακος τὰ διαπασῶν εἶναι δυνατόν νὰ παράγῃται χρόαι 740.

§. 276. Εὐρίσκεις δὲ, εἰς ποίαν χρόαν ἀνέγεται ἑκάστη κλίμαξ δοθεῖσα, μὲ τὸ νὰ ποιήσῃς προσλαβανόμενον αὐτῆς τὸν πα, ἵαν αὐτὸς δὲν εἶναι ἐπὶ ἡμιτόνου. Λοιπὸν ἢ μὲν, κε ρ δ πα βη ε δι, κλίμαξ ἀνάγεται εἰς τὴν, πα βη ε δι κε ρ ε, χρόαν ἢ δὲ δι κε ε ρ πα ι γα, εἰς τὴν πα ε γα δι κε ε ρ. κ.τ.λ.

§. 277. Εὐρίσθη εὐλόγον, ὅταν μελίσσωσι καὶ οἱ Ἐκκλησιαστικοὶ μουσικοὶ, νὰ μεταχειρίζονται κλίμακα μίαν ἀπὸ τὰς τοιαύτας χρόας· φθάνει μόνον νὰ ἀποδείξωσιν, ὅτι πρὸ αὐτῶν μετεχειρίσθησαν καὶ ἄλλοι ἐκκλησιαστικοὶ μουσικοὶ τοιαύτην χρόαν εἰς κῆμ-μίαν ψαλμωδίαν καὶ ἔτι νὰ πικισθῶσιν εἰς ἓνα ἀπὸ τούτους ὅκτω Ἦχους. Οὕτως ὁ Δανιὴλ εἰς τὴν ὑπ' αὐτοῦ μελισθεῖσαν, δοξολογίαν μετεχειρίσθη τὴν Χρόαν, Ἰω νη πα βη ε δι! ὅμως μετεχειρίσθη ταύτην καὶ ὁ Βαλάσιος καὶ ὁ Πέτρος ὁ Γλυκὺς εἰς τοὺς καλογωνικὰς ἕρμους καὶ ἔτι δὲν ἀπομακρύνθη καὶ τὰ βαρεῖος ἦχου.

